FESTIVALUL NAȚIONAL

DE TEATRU

BUCUREȘTI, 2006

Ediția a XVI-a

4–15 noiembrie

Marina CONSTANTINESCU:

„Vom fi, din nou, cu toții, la aceeași masă."

Festivalul Național de Teatru, București, 2006. **Aceasta este adresa la care pare să se fi mutat, trup și suflet,** Marina Constantinescu, **directorul și selecționerul unic, „mandatat" pe o perioadă de trei ani să transforme FNT într-un proiect coerent și stabil. Chiar dacă, încă de anul trecut, după modelul marilor case – Avignon, Edinburgh sau Wiener Festwochen – Festivalul a renunțat la supranume („I.L. Caragiale"), chiar dacă, în plus, acum este mai lung (4–15 noiembrie) și parcă mai bogat, rămân, evident, foarte multe de adaptat și rezolvat pentru a putea compara această manifestare culturală românească de vârf cu „surorile" sale europene. Și totuși, chiar păstrând o doză bună de luciditate și pragmatism, Marina Constantinescu nu se poate împiedica să viseze. Despre importanța de a fi constant și despre inevitabilele acrocuri ale organizării unui festival național teatral, ea ne-a vorbit pe îndelete, întrerupând, pentru câteva clipe, o teribilă cursă contra cronometru.**

Andreea Dumitru: *La ediția 2005, prima sub semnătură proprie, considerați că Festivalul „este o șansă de refacere a solidarității de breaslă". Rămâne valabil acest deziderat?*

Marina Constantinescu: Cred că orice vis merită să fie visat în continuare. Dar Festivalul e mai mult decât un vis. Ceea ce s-a întâmplat anul trecut, *post-factum* – toate scrisorile emoționante și flatante pe care le-am primit de la actori și regizori –, mi-a confirmat că nu am greșit. Chiar dacă pare o utopie, nu pot să nu cred în continuare că breasla are nevoie să se strângă, la modul concret, măcar din când în când, în jurul valorilor. Solidaritatea nu este o vorbă în vânt.

A.D.: *Știți bine că, la noi, orice juriu se poate trezi chiar aprioric contestat. Or, dacă nici măcar cinci oameni nu sunt de ajuns pentru a da un „verdict", cum își poate asuma unul singur o selecție* națională*?*

M.C.: Totul este contestat la noi. Nu mă mai interesează de mult reaua intenție. Mă preocupă să înțeleg argumentele și observațiile constructive. Poate că *ab initio*, proiectul meu, gândit pe perioada celor trei ani, cât am acest mandat, nu a fost foarte bine înțeles, probabil că aveam nevoie și de timp ca să-l fac mai clar. Totuși, sunt convinsă că artiștii adevărați au priceput intențiile mele. Proiectul, așadar, are în centru creația regizorală în toată complexitatea ei, care o cuprinde implicit și pe cea actoricească, scenografică, dar și muzica originală de scenă. Cu alte cuvinte, tot ce înseamnă lumea spectacolului. De fapt, nu am făcut decât să mut un accent – de la instituție către creator, pentru că el, creatorul, alimentează activitatea unui teatru, de stat sau particular. Am o listă de regizori care mă interesează și ea este rezultatul studiului pe care l-am făcut asupra celor care lucrează la ora actuală. Evident, m-am oprit la cei mai valoroși, mai solicitați, respectând chiar și modele. Din tot ce au făcut acești regizori într-un interval anume, pe care nu l-am mai ținut chiar atât de strict, deși l-am respectat (voi explica, însă, care sunt excepțiile), am selecționat ceea ce cred că-i reprezintă pe ei, în primul rând, în momentul de față. Am prelungit durata Festivalului, iar în unele cazuri, vor fi prezentate câte două montări ale aceluiași regizor, pentru că mi se pare,

într-adevăr, o provocare extraordinară să putem vedea tot ce se întâmplă important în teatrul românesc. Evident, nu sunt capodopere toate spectacolele, dar ele aparțin atât regizorilor, cât și teatrelor, trupelor cu care lucrează ei. Din această perspectivă, a directorului de festival, verificarea mea fundamentală a fost din nou, ediția recentă a Festivalului de la Avignon, când mi-am dat seama că și acolo tot despre regizori și nume de creatori este vorba. La Avignon, Franța își prezintă, de fapt, mișcarea teatrală dintr-un anumit interval și, dacă, de exemplu, Lacascade, care acum doi ani strălucea cu *Platonov*, anul ăsta a fost – din punctul meu de vedere, complet gratuit – criticat, acela era spectacolul semnat de Lacascade, nu de Hortense Archambault sau Vincent Baudriller. La noi, însă, s-au făcut confuzii de acest gen...

A.D.: *Să înțeleg că vă interesează mai mult evoluțiile individuale decât un diagnostic al stagiunii?*

M.C.: Nu știu dacă a fost o stagiune mai bună sau mai proastă. Eu constat, în primul rând, o diversificare a tipurilor de spectacol. De pildă, Alexandru Dabija a făcut spectacol după o carte care a însoțit foarte multe generații, *Aventurile lui Habarnam* de Nikolai Nosov, dar nu la teatrul de copii, ci la Odeon. Apoi, sunt registre complet diferite între un spectacol de text, în primul rând, cum este, tot în regia lui Dabija, *Molly Sweeney* de Brian Friel, demonstrând ce înseamnă drumul către simplitate și esență, și *Elizaveta Bam* a lui Tocilescu, un act de mare curaj, care implică și un tip special de cercetare. Sigur că e greu să înțelegi cine e Daniil Harms văzând o montare de asemenea factură și e greu să înțelegi ce e cu acest spectacol dacă nu știi cine e Daniil Harms și nu l-ai citit. Mie mi se pare că ceea ce propune regizorul, plecând de la un text care nu este deloc o glumiță, reprezintă o provocare, inclusiv pentru actori, formidabil puși în valoare (ei cântă *live*, pe scenă, cu muzicieni importanți și instrumentele lor foarte variate). În calitatea de director de festival pe care o am, eu nu fac cronică la spectacole, ci mă străduiesc să urmăresc și pe termen lung ce anume îi preocupă pe regizori. Ei caută, încearcă modalități noi și trebuie să fim atenți la aceste lucruri. Măniuțiu, de exemplu, a făcut *L'oubli*, pe texte de George Banu, într-o altă versiune, mult mai puternică, esențializată, în care autorul-eseist este pus în postura de actor. Iar prezența sa lângă doi extraordinari dansatori – Sylvain Groud și Vava Ștefănescu – mi se pare o formulă foarte interesantă și din punctul de vedere al regizorului, dar și al acestor artiști care dialoghează. Prin urmare, spectacolele sunt foarte variate și e bine să vedem asta. În același timp, pentru mine, la fel de important este faptul că artiști din generații diferite (dar nu neapărat) s-au oprit la același text. Mă interesa, de pildă, foarte mult *Godot*-ul lui Purcărete – lăsat complet în afara nominalizărilor UNITER de anul acesta! – și *Godot*-ul lui Tompa, *Plastilina* lui Massaci – și ea ignorată – și *Plastilina* lui Afrim (e vorba de textul lui Vasili Sigarev, *n.red.*), *Livada* lui Alexa Visarion și *Livada* lui Claudiu Goga. Sunt niște lucruri peste care nu poți să treci așa, întâmplător. De ce s-au oprit regizorii asupra acestor texte? Să fie doar simple coincidențe? Sau ce se repetă, semnifică? Ce mă doare cel mai tare e faptul că oamenii de teatru sunt primii care nu se văd între ei. Asta aș vrea eu să se întâmple, ăsta e visul meu.

A.D.: *Selecția inițială a avut de suferit când ați început să organizați această ediție?*

M.C.: Sunt și nesanse într-un festival. Unele, majore. De pildă, spectacolul lui Purcărete cu *Așteptându-l pe Godot*, de la Teatrul Național „Radu Stanca" din

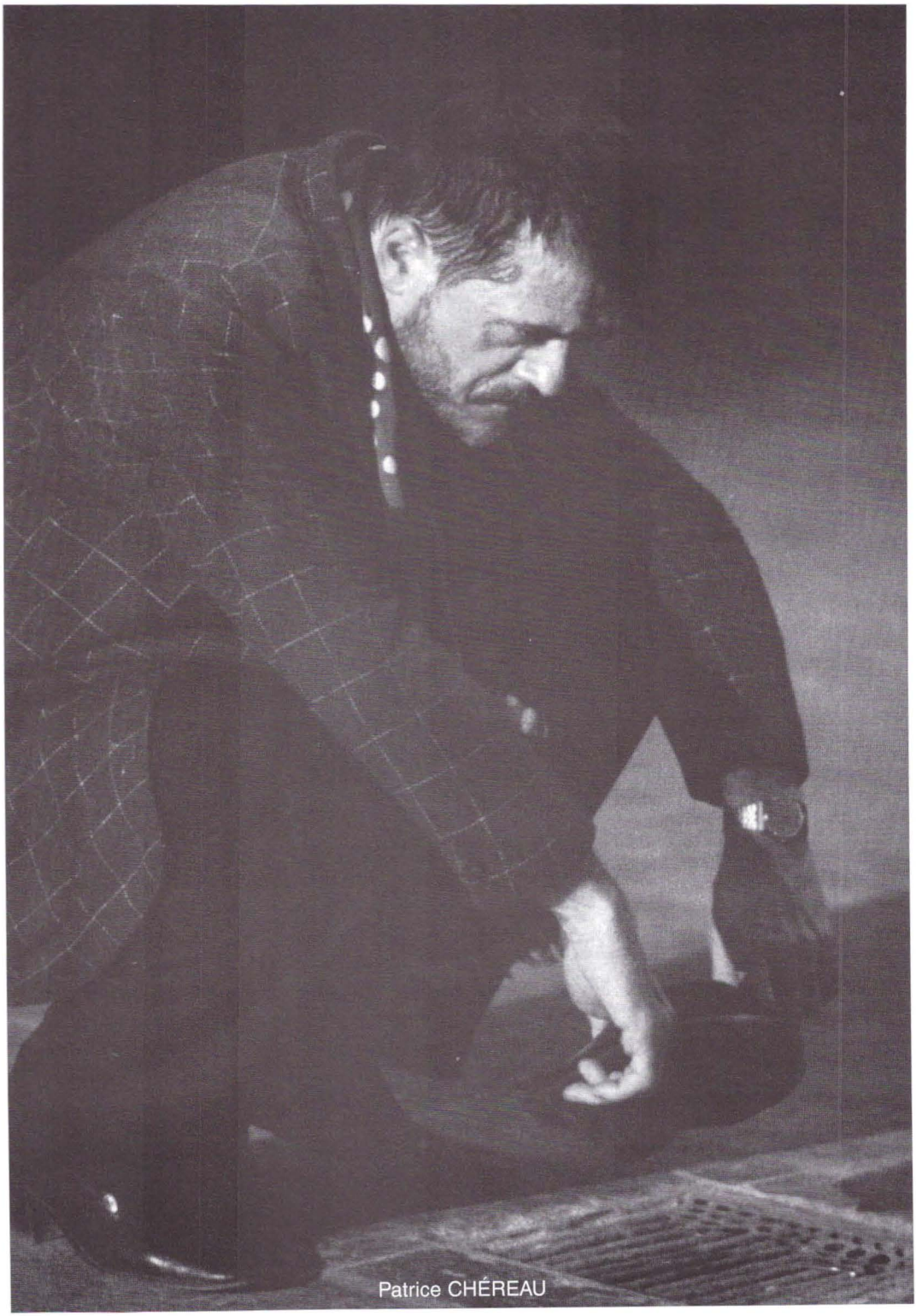
Sibiu. Regret enorm şi mă doare că nu l-am în Festival, dar dispariţia lui Virgil Flonda, după care mi se pare că trebuie să purtăm cu toţii doliu, nu face posibilă, deocamdată, reprezentarea acestui Beckett sentimental... Cine se putea gândi la o altă nenorocire, care va face imposibilă jucarea unui alt spectacol selecţionat de mine, *Shoah. Versiunea Primo Levi*, al lui Măniuţiu, care, în varianta sibiană, punea într-o lumină acută şi într-o tensiune mult mai dramatică un personaj care conduce nişte lumi, acompaniindu-le cu muzica lui. Mă gândesc la Gyuri Vilan, care a murit şi el de curând. Nici acest spectacol, pe care eu mizam şi din punctul de vedere al regizorului, dar şi al investigării unor lumi, nu se va putea juca.

A.D.: *Dincolo de marile absenţe, obiective, să spunem, au fost şi piedici de natură instituţională?*

M.C.: Deocamdată, nu. Nu mi-am pus problema în acest fel, nici o secundă. Eu am colaborat extraordinar cu unele teatre din ţară, cu cele gazdă, din Bucureşti, de exemplu, iar anul acesta, în semn de respect pentru tot ceea ce au făcut, am început treaba şi mai devreme. Am vorbit cu fiecare în parte, acum le trimitem programul ca să nu le afectăm organizarea internă. Festivalul trebuie să fie o sărbătoare a teatrului... De data asta, teatrele-gazde îşi vor păstra integral încasările din vînzarea biletelor. Trebuie să aduc mulţumirile noastre sincere tuturor tehnicienilor, maşiniştilor, luminiştilor care fac posibil, concret, orice vis al nostru, mai exact, adaptarea şi montarea fiecărui spectacol în condiţii similare cu cele de la sediu. Încă din vară, regizorii, scenografii şi corpul tehnic vin, măsoară, analizează soluţiile cele mai bune pentru ca spectacolul să fie perfect din punct de vedere tehnic, ca să scăpăm de provincialismele cunoscute: „n-a fost bine pentru că nu s-a jucat ca la sediu". Este o formă de respect pe care ne-o datorăm unii altora şi cu toţii, publicului. Sunt mii de lucruri care intră într-o ţesătură aproape invizibilă, dar de care trebuie să ţinem seama cu toţii în acest proiect.

A.D.: *E, într-adevăr, necesar ca în Festivalul Naţional să fie prezentate şi spectacole străine?*

M.C.: Cred că participările internaţionale, care înseamnă şi spectacole, şi personalităţi, au rostul de a ne conecta la ceea se întâmplă important în lume şi în secolul în care trăim, de a introduce un element de comparaţie absolut vital în tot ce facem, de a ne ţine, informaţional, la zi. În acelaşi timp, cred că Festivalul trebuie să rămână *naţional* cu orice preţ, după cum la Avignon, banii, efortul, munca şi tradiţia sunt investite, în primul rând, pentru mişcarea teatrală franceză. Restul sunt nuanţe şi împodobiri, pe care le-am încercat şi eu. Cred că ar fi un act de snobism să-l declarăm internaţional. Sunt destule în România. Am mers pe formula „Festivalul Naţional cu participare internaţională". Anul acesta, ea s-a putut realiza pentru că am început tratative, unele, din ianuarie. Mă interesează să aduc două sau trei spectacole mari, solide, grele, ale unor regizori mari, spectacole care au marcat istoria teatrului. Astfel de invitaţii au nevoie de timp, mult, şi de bani, mulţi. Port, de pildă, o corespondenţă cu Nadj, pentru unul dintre cele mai complexe spectacole ale lui, *Les philosophes.* Programul lor este făcut până în noiembrie 2007! Am reuşit, tot aşa, după o corespondenţă asiduă, să invităm Teatrul „Katona József", poate unul dintre cele mai solide teatre şi trupe, cu un spectacol extraordinar, *Ivanov* de Cehov, în regia lui Tamás Ascher. O altă întâlnire importantă va fi cea cu Patrice Chéreau. El are o lectură cu *Marele inchizitor* de Dostoievski, un *one man show* pe care îl plimbă prin toată lumea, iar carisma, experienţa şi inteligenţa acestui creator au o amprentă foarte puternică. E foarte emoţionant, fără a fi spectaculos, dar teatrul nu înseamnă numai foc de artificii.



Patrice CHÉREAU

A.D.: *Va fi interesant de văzut în ce măsură acest recital va funcționa ca termen de comparație. Mai sunt și alte certitudini în program?*

M.C.: Da, în acest moment pot să anunț participarea lui Lev Dodin, cu Malâi Teatr din Sankt Petersburg cu un spectacol foarte, foarte special al lui, *Cevengur*. Textul, scris pe la 1926, este tulburător. Romanul acesta, dramatizarea lui și felul în care Dodin l-a gîndit are un impact teribil asupra spectatorului. Iar pentru cei care au trăit în spațiul totalitarismului, pentru cei care au cunoscut mecanismul sinistru și devastator al comunismului, spectacolul devine memorabil. Actorii sînt extraordinari, de o rigoare formidabilă, cu un tip de emoție în joc, în priviri, în tăceri... o școală de teatru fantastică, unde studiază cu maestrul lor, Lev Dodin, apoi lucrează tot cu el la Malîi Teatr. Relația este extrem de interesantă, de oriunde ai privi-o. Fie dinspre regizor, fie dinspre student-actor, este un teatru-laborator, viu, unde prezența lui Dodin domină și seduce, în același timp. La noi nu există așa ceva. Pentru ca acest spectacol să se poată juca aici, a fost nevoie de ore și ore de studiu, de căutări, de discuții cu Dodin, de discuții între echipa tehnică a Națonalului din București – formidabilă! – și cea a lui Dodin. Montarea și adaptarea au presupus mari eforturi și bunăvoință din partea tuturor.

A.D.: *Ce noutăți mai sunt, dincolo de selecția principală și de invitații străini?*

M.C.: Am mers pe niște module... Va fi, de pildă, un modul de traduceri făcut în colaborare cu Chartreuse de Villeneuve lez Avignon, unde e un spațiu al cercetării de toate tipurile, și Maison Antoine Vitez. Cred că este foarte utilă o discuție despre ce fel de texte, cum și de către cine sunt ele traduse sau comisionate, în spațiul european, dar în principal la noi. Ce nu mi-a ieșit, dar aici e o problemă mult prea complicată, e partea de discuții pe tema traducerilor – obligatorii, din punctul meu de vedere – al operelor complete: Shakespeare, Cehov etc. Regizorii sunt cei dintâi care știu ce nenorocire este că nu s-a mai preocupat nimeni de așa ceva... versiunile existente sunt absolut depășite, limba e în evoluție... Poate la anul vom reuși să organizăm și o asemenea dezbatere. Mizez foarte mult pe un modul pe care l-am făcut în colaborare cu Centrul Național al Dansului, poate mai puțin spectaculos anul acesta, dar foarte necesar. Ei au gândit un program pentru cinci zile, în care specialiștii, dar și iubitorii de dans vor putea vedea cam care sunt ultimele tendințe în domeniu. În fond, dansul este o dimensiune vitală și tot mai prezentă în teatru, de atâția ani. Sunt absolut convinsă că trebuie să fie cu noi într-un festival, așa cum la Avignon, de pildă, anul ăsta, spectacolele de gen au fost în top. Vor fi seri și nopți găzduite de CNDB, am pus la cale un fel de *cinematecă*, cum i-am spus noi, unde se vor putea viziona înregistrări cu mari spectacole, mai noi, mai vechi, dar foarte importante. Sunt oameni de teatru care iubesc enorm dansul, dar nu pot călători ca să vadă marile spectacole și atunci vrem să dăm această șansă, a vizionării unor cicluri de mari creații. Mai este un modul, pe care l-am numit *Indie*, al teatrului indepedent, experimental, underground. Pentru selecție, am colaborat cu Voicu Rădescu. Va fi o expoziție superbă a lui Helmut Stürmer, la Teatrul Național, cu fotografii prelucrate din spectacolele lui și puse excepțional în valoare, un drum inițiatic în lumea scenografiilor sale. Vor fi aduse și câteva păpuși mari, foarte frumoase, din *Faust*-ul lui. Teatrul ACT va găzdui un modul de conferințe susținute de mari nume: Monique Borie va vorbi despre *Teatru și sculptură* – de fapt, toți am fost foarte marcați, la Avignon, de spectacolul lui Nadj, *Paso Doble*, realizat împreună cu ceramistul Barceló, și cred că de-acolo s-a născut și ideea acestei teme pe care doamna Borie este în măsură să o susțină extraordinar. George Banu va avea și

el o conferință puțin obișnuită, la noi, ca tip de abordare a domeniului și sper să intereseze: *„Moartea copilului"și „uciderea de copil" – două motive la răscruce de secol.* Arhitectul-scenograf Jean-Guy Lecat va veni din India pentru a susține o conferință, dar încă nu și-a ales tema, ezitând între Beckett, Artaud și Brook. El va avea întâlniri informale cu Ordinul Arhitecților și cu Uniunea Arhitecților, dar dorește să-i cunoască și pe tinerii creatori, să „simtă" orașul, să-l exploreze vizual. Intenția mea era, încă de anul trecut, ca să descoperim și noi spații și să le introducem într-un circuit fie doar și festivalier, dar orice construcție de acest tip are nevoie de foarte mult timp. Totul e să începi cumva. Stând de vorbă cu directorii Festivalului de la Avignon, am înțeles că ei au făcut invers: și-au provocat creatorii să umble, să caute, să descopere spații; dacă spectacolul creat într-un astfel de loc devine important, cu miză, atunci și spațiul respectiv intră într-un circuit. Cum s-a întâmplat, de exemplu, cu *Mahabharata* lui Brook și cu Cariera de la Boulbon, aflată la cincisprezece kilometri de Avignon. Noi am reușit, de pildă, începând de anul trecut, să consacrăm Teatrul ACT întâlnirilor, conferințelor și lansărilor de carte. Acum rezervăm Sala Studio de la „Nottara" pentru *one man* și *woman show*-uri, care, chiar dacă nu sunt multe, sunt importante, și poate și aici e o provocare pentru artiștii noștri, o invitație de a gândi spectacole de tipul acesta. Totodată, introducem în circuitul festivalier Sala Atelier de la Național, pentru modulul de dans. Ce am vrut eu, de fapt, prin aceste module și prin deschiderea granițelor? Să arăt concret că suntem împreună, spiritual, dar și teatral, cultural, pentru că împreună creăm lumea teatrului, care e formată din toate aceste elemente: dans, scenografie, text și dezbateri... într-un cuvînt, dialog.

A.D.: *Anul trecut, ați provocat destule rumori, invitând sub umbrela Festivalului și premiere ale stagiunii în curs. Vă mai asumați acest risc?*

M.C.: Vreau să precizez, încă o dată, care sunt palierele care formează structura Festivalului: spectacole selecționate – care aparțin stagiunii trecute –, spectacole invitate și spectacole a căror premieră oficială o găzduiește Festivalul Național de Teatru. Nu văd care este riscul, unde anume s-ar găsi el, dar, dacă există totuși, mi-l asum, așa cum îmi asum tot Festivalul.

A.D.: *La nivelul organizării, există parteneri noi sau, dimpotrivă, retrageri notabile?*

M.C.: De retras nu s-a retras nimeni, s-au adăugat, însă, câteva uniuni de creație, Centrul Național al Dansului, artiști devotați și entuziaști, sponsori minunați, oameni de afaceri care ne-au făcut să gândim relaxat anumite nuanțe. Am colaborat, din nou, foarte bine, mult mai profund, într-un respect reciproc, cu Ministerul Culturii și Cultelor, prin Ioan Onisei, care ne-a sprijinit tot timpul, împreună cu echipa lui. Vă rog să mă credeți că este vital acest lucru! Am comunicat foarte bine cu Primăria Capitalei și cu ArCuB, care s-au implicat total, ne-am apropiat mult față de anul trecut, am învățat să ne cunoaștem, să ne respectăm ideile și idealurile, elanul și limitele, am înțeles că nu putem unii fără ceilalți. Munca noastră, a echipei mele a început iute după încheierea ediției de anul trecut, după mijlocul lunii decembrie. Izolarea în care trăim din punct de vedere cultural nu cred că ajută nimănui și, așa cum securiștii și comuniștii continuă să fie – pentru că oricum, n-au altă șansă – solidari, nu văd de ce n-am înțelege și noi, în sfârșit, că asta e o șansă să fim umăr la umăr, măcar o dată pe an. Cât despre *staff* – unde există niște renunțări din partea mea – există și un mare câștig, Ozana Oancea, mai mult decît asistenta mea, omul care a ținut în mână toate contactele cu trupele străine care vin, cu invitații, le-a structurat programul, a stabilit contactele pentru anul viitor, mă rog, multe, multe; iar la departamentul de presă, Oana Răsuceanu, o tânără formidabilă, cu experiență și

Scenă din *Discipolii* de Visky András, regia TOMPA Gábor

Aventurile lui Habarnam de Nikolai Nosov, regia Alexandru DABIJA

devotament. *Staff*–ul meu este același în mare parte, pentru că a muncit exemplar: discret, modest, calm și foarte profesionist, occidental. Ediția de anul trecut, datorită calității umane și profesionale a celor din echipa mea, a fost o mare lecție de viață și de teatru. Pentru mine. Nu sunt atât de mulți oameni precum am avea nevoie, am tot căutat, ajutată de Oana Borș și Marinela Țepuș, „mâini drepte", minți deschise, colaboratori extrem de oneşti și dăruiți, dar nu am găsit mare lucru. Este o muncă imensă, practic, care nu se termină de la o ediție la alta, o muncă istovitoare, extrem de solicitantă. Anvergura din anul 2006, dacă am reușit lucrul acesta, se datorează în primul rând susținerii necondiționate și entuziaste a Aurei Corbeanu, directorul executiv, un om pe care îl știu de foarte mult timp, dar pe care îl descopăr cu mare bucurie de ceva vreme într-o evoluție interioară și spirituală reală. Mi-e foarte greu să condensez aici, în câteva cuvinte, ce înseamnă pentru mine acest om, acest profesionist care m-a însoțit și m-a ocrotit, care a materializat, superb, visele mele. Cu o mare delicatețe, tandrețe și respect. Datorită ei, prietenilor mei, datorită calității lui Ioan Onisei și a echipei mele, a colaboratorilor există tot ce este consistent și bun în Festival. Fără ei...

A.D.: *Are Festivalul, în acest moment, vreo șansă de instituționalizare?*

M.C.: Nu știu ce se va întâmpla. Știu doar că timp de trei ani trebuie să muncesc nebunește. Asta am înțeles de la început. Totuși, mi se pare impresionant că, într-un timp scurt, multe dintre visele mele au devenit realitate. Uneori, când mă uit în urmă, nici nu-mi vine să cred și asta îmi dă o speranță că nu-i chiar totul pierdut, că mai există calitate umană.

A.D.: *Și capacitate de mobilizare pe termen scurt.*

M.C.: În cazul nostru, a fost și pe termen lung, pentru că deși Festivalul nu e instituționalizat, noi am început să lucrăm încă de la mijlocul lui decembrie, unii, și alții, din ianuarie. Eu am plecat pe urmele regizorilor de pe lista mea... Sigur că am fost și în alte locuri, răspunzând invitației unor directori de teatre, chiar dacă știam că nu voi avea ce... Mergând acolo, le-am explicat care e conceptul Festivalului, care e miza lui, iar oamenii au înțeles, dar s-au bucurat că m-am dus, s-au legat afinități. De pildă, la Arad, la Timișoara, unde am găsit lucruri foarte dinamizate și interesante... Am refăcut dialogul cu Oradea, care fusese întrerupt în mod nepoliticos de ei, am fost la Constanța, unde am văzut ce vrea să facă Beatrice Rancea cu oameni tineri și pasionați. Din păcate, Moldova lipsește. Nimeni nu mi-a dat un telefon, niciodată, m-am interesat doar pe căile mele... dar poate că revin acum în circuit și Piatra Neamț, și Iașiul. Marele meu regret, pentru că e absent de pe listă, e că nu am avut nici un semnal din partea lui Bocsárdi László. În rest, lista a rămas aproape aceeași. Cel mai tare m-a bucurat, anul trecut, faptul că regizorii, pe care-i găzduim pe toată perioada Festivalului, și-au văzut unii altora spectacolele, au putut discuta în Clubul Festivalului, pus cu o mare generozitate la dispoziție de „Cafeneaua actorilor". Nu voi osteni să le mulțumesc pentru deschiderea și căldura pe care au avut-o. Au făcut ceva nemaipomenit pentru lumea teatrului, zile și nopți. Erau toți acolo: și Dabija, și Măniuțiu, și Bocsárdi, și Tompa. În sfârșit, artiștii din Festival au un loc în care să se strângă și să-și depășească neputințele și orgoliile, stând de vorbă. Asta a fost o imagine atât de puternică, imagine care m-a urmărit, într-un an, la Sibiu (nu în timpul Festivalului, ci cu altă ocazie): se aflau acolo, la aceeași masă, Purcărete, Tompa, Măniuțiu, Dabija, Biță Banu, încât mi-am zis: „Aș da orice în viață să pot reface această imagine și-n altă parte". Dumnezeu m-a ajutat. Au fost din nou cu toții la aceeași masă. Cu asta rămânem.

Andreea DUMITRU

Scenă din *MaMaMagritte,* un spectacol de Horațiu MIHAIU

Scenă din *Telefonu', Omleta și Televizoru'*, un spectacol de Alexandru DABIJA

Comunicat de presă

Ministerul Culturii și Cultelor,
UNITER,
Primăria Municipiului București

organizează, în perioada 4–15 noiembrie 2006,
a XVI-a ediție a

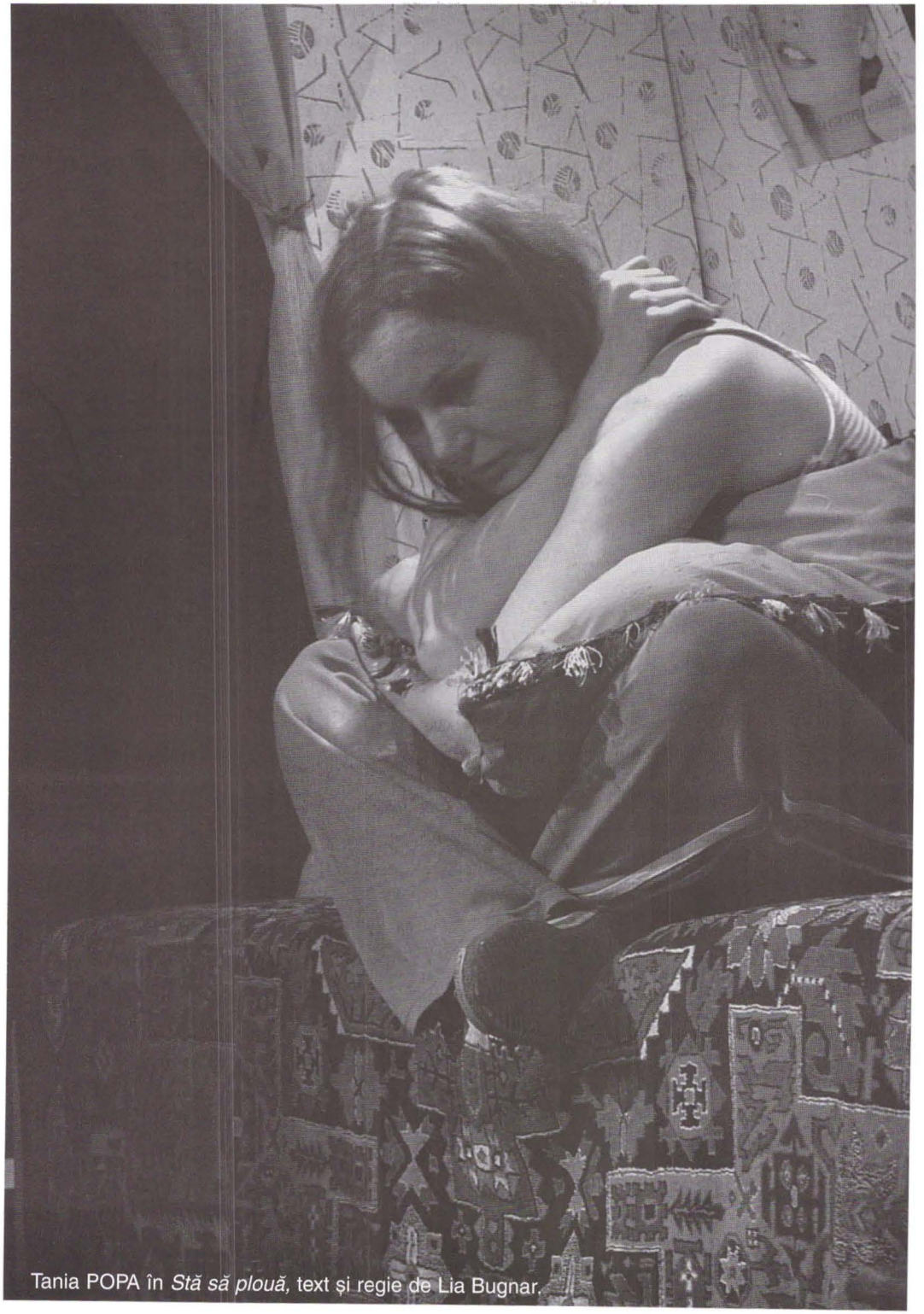
Festivalului Național de Teatru, București 2006

– Cu participare Internațională –

Conform regulamentului, criticul de teatru **Marina Constantinescu** este desemnat de UNITER, timp de trei ani, director artistic și selecționer unic al **Festivalului Național de Teatru**. Ediția actuală, a doua gândită de Marina Constantinescu, continuă ideea lansată cu an în urmă având ca punct de plecare **creația regizorală**. Festivalul va aduce pe scenele din București spectacole semnate de cei mai importanți regizori din România sau de tineri reprezentativi ai *noului val*.

Din dorința de a prezenta o imagine cât mai cuprinzătoare a ceea ce s-a întâmplat din punct de vedere teatral în ultimul an și de a include preocupări și tendințe regizorale cât mai diverse, festivalul a fost structurat pe mai multe module.

• În **MODULUL SPECTACOLE SELECȚIONATE**, numele regizorilor care participă cu unul sau mai multe creații sunt: **Silviu Purcărete** cu ***Așteptându-l pe Godot*** de Samuel Beckett (Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu), **Alexandru Tocilescu** cu ***Elisaveta Bam*** de Daniil Harms, operă bufă de Irinel Anghel (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"); **Alexandru Dabija** cu două titluri, ***Molly Sweeney*** de Brian Friel (Teatrul „L.S. Bulandra") și ***Aventurile lui Habarnam*** de Nikolai Nosov (Teatrul Odeon); **Mihai Măniuțiu** este prezent, de asemenea, cu două spectacole, ***Uitarea*** de George Banu (Teatrul Național „Lucian Blaga", Cluj-Napoca) și ***Martorii sau mica noastră stabilitate*** de Tadeus Rozewicz (Teatrul „Tony Bulandra", Târgoviște). **Tompa Gábor** aduce în Festival o altă versiune decât cea a lui Purcărete pentru ***Așteptându-l pe Godot*** (Teatrul „Támasi Aron", Sf. Gheorghe) și ***Discipolii*** de Visky András (Teatrul Maghiar de Stat Cluj Napoca); **Cătălina Buzoianu** participă cu spectacolul Teatrului Mic, ***Cum gândește Amy*** de David Hare; **Gelu Colceag** cu ***Ce formidabilă harababură*** de la Teatrul de Comedie. ***Opera de trei parale*** de Bertolt Brecht a Teatrului German de Stat din Timișoara îl include în festival pe **Victor Ioan Frunză**; regizorii **Alexa Visarion** și **Claudiu Goga** prezintă fiecare o versiune pentru ***Livada de vișini*** de Cehov, primul cu o montare la Teatrul Național „Marin Sorescu", Craiova, iar celălalt la Teatrul „Sică Alexandrescu", Brașov; alt nume regăsit de două ori în program este **Radu Afrim** cu ***Joi.mega.Joy*** de Katalin Thuroczy (Teatrul Odeon) și ***Plastilină*** de Vasili Sigarev (Teatrul „Toma Caragiu", Ploiești), titlu adus și de **Vlad Massaci** și Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu pe scena Festivalului; tot Vlad Massaci semnează regia spectacolului ***Billy Șchiopul*** de Martin Mc Donagh la Teatrul „Nottara"; **Horațiu Mihaiu** a fost selecționat cu ***MaMaMagritte*** (Teatrul „Andrei Mureșanu", Sfântu Gheorghe); **Radu Apostol** cu ***Autobahn*** de Neil LaBute (Teatrul Național „Mihai Eminescu", Timișoara), iar **Radu Alexandru Nica** va prezenta ***Vremea dragostei, vremea morții*** de Fritz Kater, montat la Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu.



Tania POPA în *Stă să plouă,* text și regie de Lia Bugnar.

• **MODULUL PREMIERE GĂZDUITE** va include anul acesta spectacolul regizat de **Alexandru Dabija** la Teatrul „Anton Pann", Râmnicu Vâlcea, ***Telefonu', Omleta' și Televizoru'*** și ultima producție a Naționalului bucureștean ***Neînțelegerea*** de Albert Camus, regia **Felix Alexa**.

• În **MODULUL SPECTACOLE INVITATE** este prezent **Andrei Șerban** cu ***Purificare*** de Sarah Kane, producție a Teatrului Național „Lucian Blaga", Cluj-Napoca.

• **MODULUL TEATRU INDIE** (**I**ndependență–**N**outate–**D**iversitate–**I**nițiativă–**E**xperiment) include spectacolele: ***Jesus Christ Superstar*** de Tim Rice și Andrew Loyd Weber, regia Adrian Pintea (ArCuB), ***Orașul*** de Evgheni Grișkoveț, regia Cristian Juncu (Teatrul ACT), ***Fluturii sunt liberi*** de Leonard Gershe, regia Diana Iliescu (Teatrul Foarte Mic), ***Terorism*** de Frații Presniakov, regia Gianina Cărbunariu (Teatrul Foarte Mic), ***O stație*** de Peca Ștefan, regia Carmen Vidu (Teatrul de Comedie), ***7 zile din viața lui Simon Labrosse*** de Carole Frechette, regia Dan Tudor (Teatrul „Luni" de la Green Hours), ***Stă să plouă***, text și regie Liă Bugnar (Teatrul „Luni" de la Green Hours), ***No one***, text și regie Carmen Vioreanu (Teatrul Nou), ***Chat*** de Ștefan Caraman, regia Dan Vasile (Teatrul „Pi buni"), ***Tot ce se dă*** de Ian Peter, regia Chris Nedeea (Teatrul Imposibil, Cluj-Napoca).

• **MODUL ONE MAN SHOW/ ONE WOMAN SHOW va cuprinde:**

Profu' de Jean Pierre Dopagne, recital **Răzvan Vasilescu**

Momâia de A.P. Cehov, recital **Niculae Urs**

Amalia respiră adânc de Alina Nelega, regia Gavril Cadariu (Teatrul „Ariel" Târgu Mureș), recital **Monica Ristea**

Milena de Bernard Proust, regia Radu Dinulescu, recital **Victoria Cociaș**

• **MODULUL DANS** este realizat în colaborare cu Centrul Național al Dansului din București si prezintă spectacolele:

Remote Edens, coregrafia Ioana Popovici (Ponec Theatre Praga)

Seară cu tineri coregrafi (Centrul Național de Dans)

High Stars in Amnesia Sky, coregrafia Mihai Mihalcea (Centrul Național al Dansului București)

Bloody body, coregrafia Sergiu Anghel (Compania Orion Balet)

Solo On Line, coregrafia Vava Ștefănescu (Teatrul Național „Lucian Blaga", Cluj-Napoca)

Un tango mas, coregrafia Răzvan Mazilu, regia Alexandru Dabija (Teatrul Odeon)

Timpuri paralele, coregrafia și regia Liliana Iorgulescu (*Interart*).

• **MODULUL PARTICIPARE INTERNAȚIONALĂ – spectacole și personalități**

Teatrul Katona Joszef din Budapesta va fi prezent cu ***Ivanov*** de A.P. Cehov în regia lui **Támas Ascher.**

Teatrul Național din Bitolia (Macedonia) va juca ***Macbett*** de Eugen Ionescu, regia **Ion Caramitru**.

The Friend of Jack Kairo de Simon Toal & ***Resonance***, regia și coregrafia **Wolfgang Hoffman,** adus de **EchoEcho Dance Theatre Company** din Irlanda, va intra de asemenea în programul Festivalului.

Actorul **Patrice Chéreau** va susține recitalul ***La Legende du Grand Inquisiteur*** după un text de Dostoievski. De asemenea, va fi proiectat filmul

documentar *Une autre solitude*, care prezintă modul în care au colaborat Chéreau și Bernard-Marie Koltès, urmat de o dezbatere cu publicul.

Malâi Teatr din **Sankt Petersburg** vine cu spectacolul ***Cevengur*** de Andrei Platonov, regizat de **Lev Dodin**.

• **MODULUL EXPOZIȚII:**

Expoziția de scenografie ***Helmut Stürmer – Retrospectivă***

Expoziția de fotografii ***Perspective – Festivalul Național de Teatru, 2005,*** fotografii semnate de **Florin Biolan** (Teatrul Odeon) și **Sorin Radu** (Teatrul Național „I.L. Caragiale", Sala Atelier)

• **MODUL TRADUCERI ȘI TRADUCĂTORI** se realizează în parteneriat cu **Chartreuse Villeneuve les Avignon** și **Maison Antoine Vitez**. Vor participa **François de Banes Gardonne** și **Christiane Botbol** (directori ai Chartreuse Villeneuve les Avignon) și **Laurent Mulheisen** (Maison Antoine Vitez) alături de importanți traducători de texte dramatice din România.

• **MODULUL CONFERINȚE**

Moartea copilului și Uciderea copilului, două motive la răscruce de secol, conferință susținută de **George Banu.**

Teatrul și sculptura, conferință susținută de **Monique Borie**.

Titlu rezervat – Jean-Guy Lecat (scenograf și arhitect, colaboratorul lui Peter Brook)

Regia tânără și noua dramaturgie – discuție organizată de Secția Română a AICT și UNATC „I.L. Caragiale".

• **MODUL LANSĂRI DE CARTE ȘI CD-uri**:

Actori români la Comedia franceză de Anca Costa-Foru, editor Fundația „Camil Petrescu" – Revista „Teatrul azi", 2006

Victor Parhon, cronici teatrale, ediție îngrijită de Ion Parhon, editor Fundația „Camil Petrescu" – Revista „Teatrul azi", 2006

„**Valeriu Moisescu – *Aventuri teatrale cu final imprevizibil***"- CD

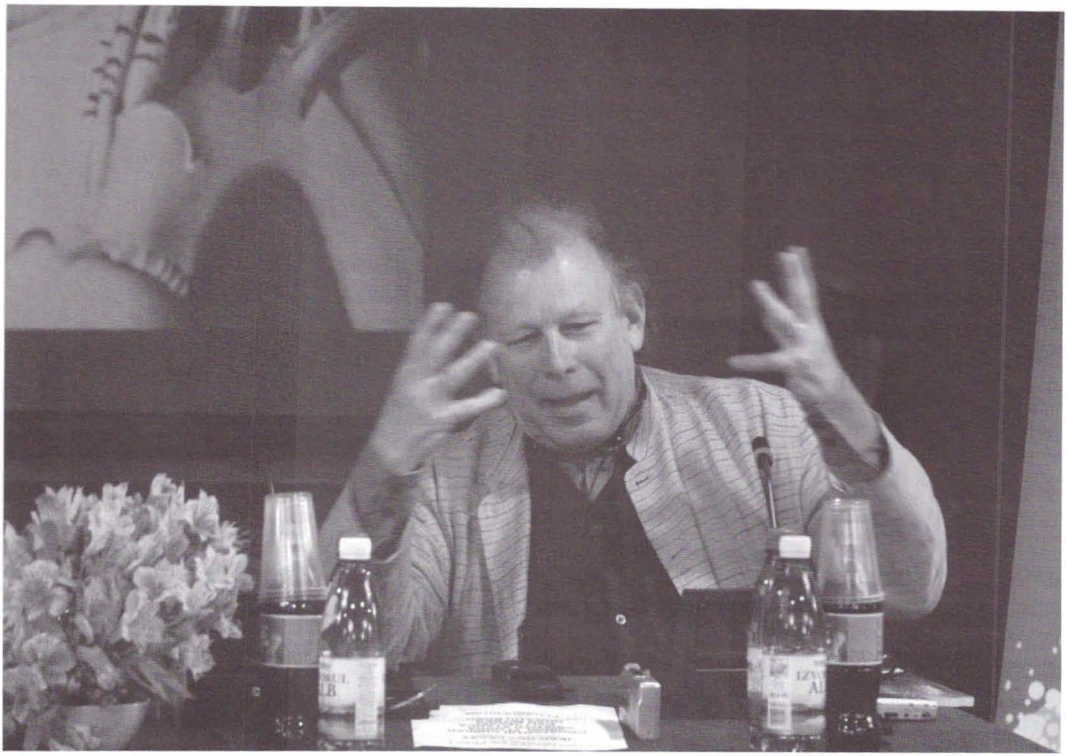
„**Mihai Măniuțiu. *Dansând pe ruine***". Ediție îngrijită de Dan C. Mihăilescu, Editura IDEA DESIGN & PRINT, 2006

„Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989" și „***Viața teatrală în și după comunism***" , ediție coordonată de Liviu Malița, Editura Efes, Cluj 2006.

Cea de-**a XVI-a ediție a Festivalului Național de Teatru, București 2006** se deschide în data de 4 noiembrie cu spectacolul ***Burghezul gentilom***, după Molière, regia **Petrică Ionescu** (Teatrul Național „I.L. Caragiale", București) și se va închide cu spectacolul ***Dialoguri și fantezii în Jazz*** cu Ion Caramitru și Johnny Răducanu.

În preambulul Festivalului, British Council, Royal Court London, Teatrul Național București, Festivalul Național de Teatru și UNITER organizează, în perioada 29 octombrie–6 noiembrie, un ***Atelier de dramaturgie***. Specialiștii Royal Court vor veni în România, după 10 ani, pentru acest atelier dedicat, în exclusivitate, dramaturgilor români.

INVITAȚI AI FESTIVALULUI



Jean-Guy LECAT:

„Simplitatea este, întotdeauna, cheia"

Liana Ceterchi: *Cum l-ați cunoscut pe Peter Brook?*

Jean-Guy Lecat: Lucram cu Andrei Șerban la Teatrul La MaMa din New York, unde el relua *Medeea* și *Electra* și crea *Troienele*. Ellen Stewart, directoarea Teatrului La MaMa, m-a rugat să lucrez cu tehnicianul ei japonez, să construim un nou spațiu: „Anexele". La acea vreme, am venit la New York să văd cum era teatrul dincolo de Ocean, ca să văd toate aceste companii extraordinare, pe care nu le prea știam în Europa, cum ar fi Wooster Group, Teatrul La MaMa cu W. Litch și Tom O'Horgan, R.Forman, Julian Beck și The Living Theatre, Joe Pape, Bob Wilson, Compania Alvin Ailey etc. Știam puține lucruri despre acest loc fantastic care a fost Centrul Cultural American, închis acum din cauza unor afaceri stupide. Ellen Stewart a organizat un turneu european cu aceste trei piese. După Veneția și alte câteva orașe frumoase, în iarnă ne-am oprit la Paris. Două piese se jucau în Biserica Saint Chappelle, *Troienele*

la Bouffes du Nord, noul teatru pe care Peter Brook îl deschisese cu un an înainte. La vremea aceea, Peter Brook căuta pe cineva să-i organizeze turneul american cu *Neamul Ik*, ultima lui producție. El m-a angajat pe șase luni. Eu am stat douăzeci și cinci de ani! Am rezistat.

Înainte de a lucra în teatru, am lucrat într-o fabrică, eram desenator tehnic. După câțiva ani m-am decis să fac altceva, în fabrică se vorbea tot timpul numai despre vacanțe, fotbal, mașini și femei. Așa că mi-am luat o slujbă măruntă la Festival de Marais, care era la vremea aceea un mare festival în Paris. Nu mai există. Eram asistentul persoanei care se ocupa cu administrația. Vindeam bilete, mă duceam la gară să-i iau pe actorii și pe cântăreții celebri, cumpăram coca-cola pentru artiști și alte lucruri mărunte. Într-o zi, mi-au cerut să mă duc la biroul arhitectului să-l ajut pentru că era în întârziere. M-am dus și am lucrat două zile pentru un alt festival, la care de asemenea întârziase. Zile și nopți, eu am desenat toate pietrele unei fațade din secolul al XVII-lea, apoi am rămas să lucrez cu el zece ani. În același timp, am devenit regizor tehnic al mai multor teatre sau companii teatrale: pentru Jean-Louis Barrault, Samuel Beckett, Jean-Marie Serreau (cu care am deschis Cartoucherie în Vincennes), Festivalul de la Avignon și Jean Vilar, Jorge Lavelli, Antoine Vitez, The Magic Circus, Copi, Joszef Szajna, Tadeusz Kantor, Luca Ronconi, Suzuki, Roger Blin. Când l-am întâlnit pe Peter Brook, posedam cunoștințe de arhitectură și de teatru și asta era ceea ce-l interesa pe el.

L.C.: *Aveți discipoli, formați tineri discipoli?*

J-G.L.: Nu, nu, fiecare să facă cum vrea, nu-mi pasă. Eu nu sunt preot, nu sunt profesor, nu sunt maestru. Eu nu vreau să fiu un guru, să am discipoli, asta este împotriva teatrului. Teatrul trebuie să fie complet liber, altfel ești prins în sistem. Orice sistem în interiorul teatrului este complet greșit. După ce am plecat de la Peter Brook în anul 2000, am lucrat cu regizori tineri, care au o altă energie, altă sensibilitate, alt *timing*, alt ritm. Fiecare companie este diferită și asta este bine. Ce poți să faci este să iei câteva idei și să fii inspirat de o idee pe care o poți dezvolta la acel moment, în acea țară, pentru acea companie. Nici un sistem nu te poate ajuta. Trebuie să exilăm acest cuvânt din teatru. Viața nu are un sistem și teatrul este viață, dar viață în mic, mult mai concentrată, și de aceea este mai ușor să explorezi în el toate întrebările vieții. Orice sistem te prinde înăuntrul unui cadru din care nu mai poți scăpa și atunci esti forțat să mergi într-o anume direcție.

L.C.: *În ce fel v-a ajutat la lucrul cu Brook experiența căpătată în colaborările anterioare cu alți regizori?*

J.-G.L.: Sunt mulți regizori în lume, dar foarte puțini regizori au o direcție nouă. Adică să știe ce anume caută. Ei nu știu exact cum să ajungă la acel lucru pe care-l caută, dar au o direcție și continuă în fiecare an în aceeași directie. Aceasta nu înseamnă un sistem; aceasta înseamnă a căuta într-o direcție. Ceea ce este altceva. Așa că întrebarea cum m-a ajutat în viitor ceea ce am învățat cu Peter Brook sau cum pot eu să-i ajut pe tinerii regizori cu care lucrez rămâne valabilă în permanență. Eu cred că îi pot ajuta pe regizori și pe actori să caute mereu atunci când ei cred că au găsit o direcție bună. Acesta e unul dintre cele mai importante lucruri pe care l-am aflat lucrând cu Peter Brook: să cauți și să-ți asumi maximum de risc. Ce mă interesează pe mine nu este să impun un sistem. Aș putea spune: *Am lucrat douăzeci și cinci de ani cu Peter*

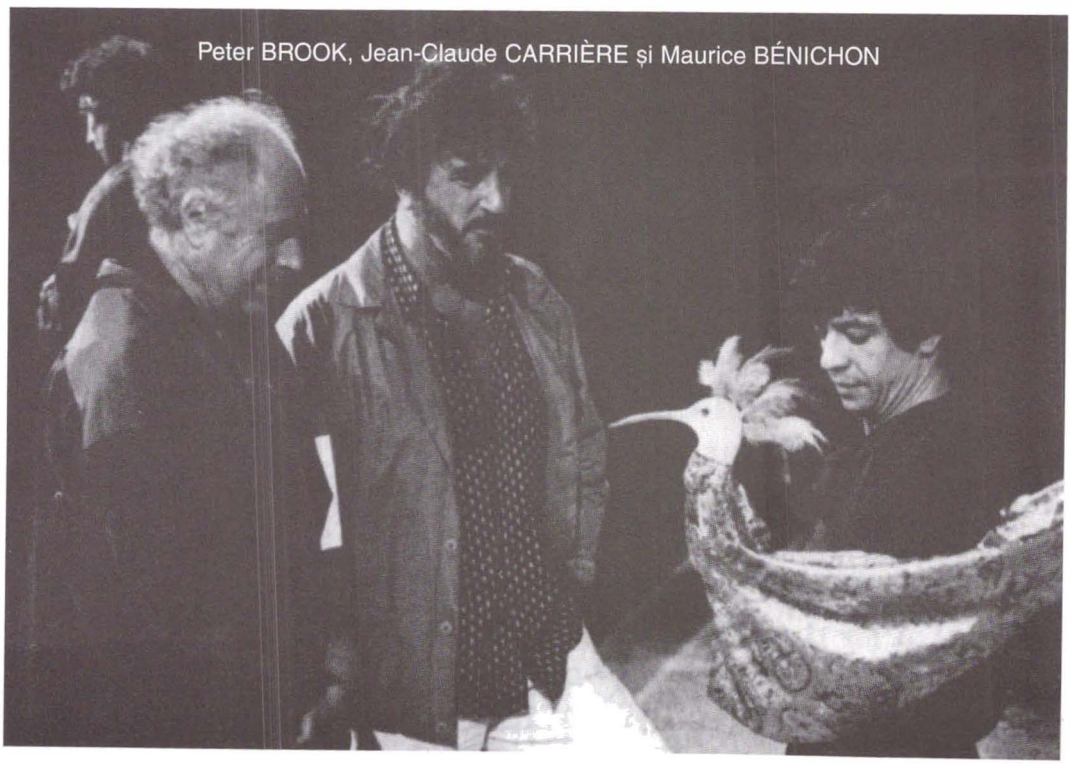
Brook, așa că eu știu! Și ce-i cu asta? Eu lucrez ca arhitect în ceea ce privește spațiul, dar și ca scenograf, *light designer* și creator de costume, și în toate aceste domenii, primul lucru pe care trebuie să-l faci este să asculți, al doilea este să încerci să înțelegi. Eu pot încerca să ajut un regizor cu care lucrez, nu spunându-i cum ar trebui să facă, ci ajutându-l să exploreze cât mai profund: ce fel de spatiu să folosească, ce fel de culori, forme, pot să ajut în acest segment specific, în acea țară, cu un buget anume.

Câteodată pot ajuta îndrumând pe toată lumea să facă lucruri mai puțin complicate. Simplitatea este întotdeauna cheia, dar e dificil, nu le pot spune în ce direcție ar trebui s-o ia, pentru că ideea piesei vine de la autor și de la regizor. Eu nu vreau să schimb oamenii, asta nu-i treaba mea. Și nu vreau să-i învăț. De fapt, nu-mi place să predau studenților, pentru că 50% dintre studenți nu vor fi niciodată în teatru. Sunt o mulțime de studenți care învață teatru numai pentru că nu știu ce să facă. Cauți flacăra din ochiii lor, dar ochiii lor sunt morți, atunci când nu dorm. E prea greu să faci teatru, dacă n-ai pasiune sau mai mult decât pasiune. Să ai energia să lupți, să ajungi acolo unde vrei să ajungi, ca să întâlnești alți oameni. Nici o universitate, nici o școală nu-ți poate da asta, trebuie să ai asta în tine. Dacă aștepți, crezând că o s-o poți învăța într-o universitate sau în vreo școală, atunci pierzi timpul. Din cauza asta eu nu vreau să predau. Prefer să împărtășesc ceea ce am învățat tinerilor profesioniști, care deja și-au asumat riscul de a începe, care au deja întrebări adevărate. Întrebări specifice, tehnice sau întrebări artistice, despre decor, despre spațiu, despre lumină, despre teatru, pentru că atunci putem să facem un schimb de puncte de vedere. Obișnuiesc să țin conferințe la New York sau în alte orașe, în universități, unii dintre studenți dorm, profesorul stânjenit îmi spune că dorm pentru că sunt obosiți, au mult de lucru. Așa că tu traversezi Oceanul să le vorbești studenților și vezi că jumătate dintre ei dorm. Or, mie nu-mi prea place să fac asta. Chiar nu vreau s-o fac. Sunt oameni interesanți peste tot în lume. Totuși, unii studenți vin la mine și-mi spun că sunt foarte interesați și atunci vorbim în afara universității. Sau îi iau cu mine pe o scenă sau la un *workshop* sau la altceva să mă asiste, să facă ceva. În ultimii patru ani, am avut în jur de o mie două sute de tineri profesioniști sau studenți din toată lumea. Îmi amintesc de vreo sută dintre ei și din cei o sută, poate douăzeci au într-adevăr ceva nou de spus. Îmi place să predau în țări ca România unde tinerii nu și-au pierdut încă dorința de a cunoaște, curiozitatea.

L.C.: *Ați fost la Festivalul de la Sibiu. Cum vi se pare, credeți că îi lipsește ceva, ați schimba ceva?*

J.-G.L.: Este o întrebare în legătură cu toate festivalurile: problema dintre calitate și cantitate. Rareori le întâlnești pe amândouă. Eu cred că cea mai bună cale de a avea audiență și, în același timp, de a-i învăța pe tineri nu este făcându-i să creadă că teatrul este ușor. Eu nu cred că teatrul este ușor. Probabil că sunt multe lucruri de făcut în ceea ce privește calitatea, în felul în care publicul percepe spațiul, în care furnizăm informația sau transformăm spațiile etc. Am văzut la Sibiu un spectacol al englezilor și organizarea spațiului nu a fost prea bună. Constați că, de fapt, nu prea interesează cum să aduci publicul. Eu cred că ar trebui să rezistăm în fața unei anumite vulgarități. Este foarte important pentru sibieni să aibă un festival de teatru, dar ei trebuie să simtă asta prin calitatea festivalului. Pentru că Festivalul îi reprezintă.

Scenă din *Neamul Ik, la Bouffes du Nord*



Peter BROOK, Jean-Claude CARRIÈRE și Maurice BÉNICHON

L.C.: *Care dintre spectacolele pe care le-ați făcut cu Peter Brook este mai aproape de inima dumneavoastră?*

J.-G.L.: Probabil că cele mai bune spectacole pe care le-am făcut sunt *Adunarea păsărilor*, *Neamul Ik*, *Mahabharata*, *Carmen*. *Carmen* este fantastic, pentru că l-am jucat de opt sute de ori și Peter Brook a repetat de fiecare dată: într-o zi aveam un cântăreț nou, în altă zi doream să schimbăm ceva... Dar a fost absolut imposibil să schimbăm o virgulă în această piesă. Are o construcție solidă și dacă începi să schimbi ceva, distrugi întregul. Se întâmplă foarte rar să ajungi la o lucrare atât de solidă. Noi am continuat să lucrăm pe parcursul întregului turneu pe care l-am făcut în jurul lumii. În *Ubu* am schimbat o mulțime de lucruri, cea mai mare parte a piesei a trebuit să fie adaptată noului spațiu. *Carmen* nu are contact cu spațiul, *Carmen* e pur și simplu un bloc de piatră și o bucată de piatră nu poți s-o schimbi. Noi am încercat s-o schimbăm. Imposibil!

L.C.: *La* workshop-*ul de la Sibiu ați spus ceva despre* Adunarea păsărilor, *cum ați adus o grămadă de materiale și cum fiecare actor și-a ales materialul pentru a-și crea propria lui pasăre.*

J.-G.L.: Da, noi le-am dat un chip de pasăre, făcut din lemn și ei compuneau singuri restul păsării. Unii dintre actori erau mai leneți, alții erau iuți, dar era important să-și construiască pasărea din felul în care voiau ei s-o facă să se miște, conform propriului lor personaj. Ce simțeau ei față de păsările pe care le jucau trebuia să fie recognoscibil în păsări, asta era foarte important, noi n-am fi putut s-o facem în locul lor.

L.C.: *Călătoriți mult în munca dumneavoastră. Cum împăcați viața personală cu lucrul acesta?*

J.-G.L.: Să călătorești face parte din teatru. Dacă nu-ți place să călătorești, nu poți face teatru. Asta-i sigur. Și nu e un lucru nou. Pur și simplu astfel stau lucrurile. Așa că ai de făcut o alegere încă de la început. Nu e nici o îndoială în privința asta sau nu mai faci teatru. Cunosc câțiva oameni care au încetat să mai facă teatru din cauza vieții lor private. Teatrul este o logodnică foarte pretențioasă. Așa că trebuie să negociezi. Oricine de pe lumea asta ajunge la un moment dat să facă un compromis. Viața e plină de compromisuri.

L.C.: *Tot la* workshop, *ne-ați povestit cum decurgea lucrul cu Brook: discutați cu el, simțeați cumva atmosfera viitorului spectacol și apoi plecați în diferite locuri ale lumii pentru a alege spațiul în care se juca, chiar înainte ca spectacolul să fie gata. Apoi, când venea Peter Brook cu trupa, se încadrau perfect în acel spațiu.*

J.-G.L.: Ce mai pot spune eu?! Ați spus-o dumneavoastră foarte bine. În general, oamenii așteaptă întotdeauna soluții misterioase, chei misterioase, chei pentru lucruri miraculoase. Nu le poți spune celorlalți cum ar trebui să facă, poți ajuta cu un răspuns tehnic, ca de la regizor la regizor, ca de la actor la actor, despre cum să joci acest personaj, dar asta e ca-n viață. Energia este diferită, într-o trupă suntem douăzeci de oameni, zece–doisprezece actori, șase–opt tehnicieni. Douăzeci de oameni cu energii și caractere diferite creează o direcție. Acesta este unul dintre luorurile cele mai interesante când țin workshopuri, acel fel de workshop pe care ar fi trebuit să-l fac și la Sibiu; poate îl vom face în toamnă. Lucrez șase zile cu treizeci de oameni, arhitecți, regizori și scenografi. Îi impart în trei grupuri. După o jumătate de zi, fiecare grup are deja o anume atmosferă, particulară. Dacă scoți trei persoane dintr-un grup și le pui în alt grup, nu mai funcționează. În jumătate de zi fiecare grup a construit deja ceva, o atitudine,

o energie. Şi asta este foarte interesant, asta e viaţă. Prin urmare, cum să le spui oamenilor ce ar trebui să facă sau unde ar trebui să se ducă, dacă nu cunoşti oamenii? Nu poţi. Fiecare trebuie să descopere singur şi să fie destul de deştept.

Eu cred că una dintre calităţile lui Peter Brook este *să asculte*. Noi nu ascultăm destul, vorbim mereu, spunem întotdeauna o mulţime de lucruri, chiar dacă nu avem nimic de zis. Dar nu ascultăm. Nu auzim dificultatea regizorilor, nu auzim suferinţa actorilor, nu auzim toate întrebările specifice puse uneori de către tehnicieni. Şi ei sunt blocaţi, nu pot merge mai departe şi ne întrebăm de ce nu pot să facă saltul la alt nivel, acolo unde vrem să ajungem. Nu trebuie să fii un psihanalist, dar trebuie să asculţi. Ca un arhitect, care lucrează cu cineva care vrea să construiască o casă şi care descoperă de abia în final ce vrea de fapt. Nu sunt pe aceeaşi şină, nu merg în aceeaşi direcţie, nu sunt la acelaşi nivel. Cum îi poţi face să meargă pe acelaşi drum?

Asta este foarte interesant, pentru că teatrul este plin de compromisuri, de aceea şi este atât de bogat. Poţi citi *Hamlet* de şase ori şi citeşti de şase ori aceeaşi piesă, dar vezi şase spectacole diferite cu *Hamlet* şi şase personaje Hamlet diferite. În asta constă bogăţia lui Shakespeare sau a lui Cehov sau a tragediilor greceşti. De aceea este teatrul fantastic. Am văzut o nouă *Antigona*, încă odată. *Antigona* este o piesă care se joacă mult. După mine, este un personaj foarte interesant pentru societatea noastră. Pe de o parte, vezi feministe care apără drepturile femeilor, dar ele nu spun nimic împotriva războaielor care omoară mii de copii şi femei în lume. Se luptă să aibă aceleaşi privilegii ca şi bărbaţii, dar sunt destui bărbaţi stupizi peste tot în lume. Noi vrem să avem femei diferite, care să apere valori diferite. Antigona este acea femeie care a spus bărbaţilor: *„EU nu vreau regulile voastre. Eu spun NU, Eu prefer să mor decât să accept ce spuneţi voi"*. În partea opusă este Creon care-i acuză pe zei că l-au transformat într-un laş!!! Ar trebui să ne gândim mai mult la această lume de femei, există foarte puţine piese despre ea. Personajele feminine nu sunt dezvoltate în teatru, dar în tragediile greceşti sunt femei fantastice: Medeea, Electra, Antigona, Troienele. Aceste femei au existat cu adevărat: ele nu vor să fie ca bărbaţii, ele vor să fie femei, cu un punct de vedere diferit, ele nu acceptă această autoritate stupidă a bărbaţilor care este numai prin putere şi violenţă (ca în fotbalul de azi). Asta este foarte interesant în Europa, unde n-am mai avut un război propriu-zis de vreo şaizeci de ani şi unde valorile feminine trebuie să fie mult mai dezvoltate. Poate că din această cauză europenii şi americanii nu se înţeleg în legătură cu Irakul. În America se dezvoltă încă o valoare masculină şi de *macho*. Există un poet, Roland Dorgeles, care a scris: „Voi, femeilor, după Primul Război Mondial, în 1914–1918, când a început războiul, aţi mers la gară cu flori, aţi mers la gară cu fiul sau cu fratele sau cu soţul şi aţi spus: ucideţi-i repede şi întoarceţi-vă cât mai curând." Ei nu s-au mai întors niciodată! Dacă de fiecare parte, atât în Germania, cât şi în Franţa, ele ar fi mers la gară şi s-ar fi aşezat în faţa trenurilor, nici un război n-ar mai fi fost posibil. Asta este ceea ce a făcut Antigona şi noi avem nevoie de astfel de femei care să ne deschidă ochii. TĂCEREA este cea mai rea.

Teatrul este locul perfect unde poţi să vorbeşti şi să împărtăşeşti toate aceste întrebări şi asta au înţeles autorii greci.

Liana CETERCHI

Lev Dodin văzut de Peter Brook*

Dincolo de teatru

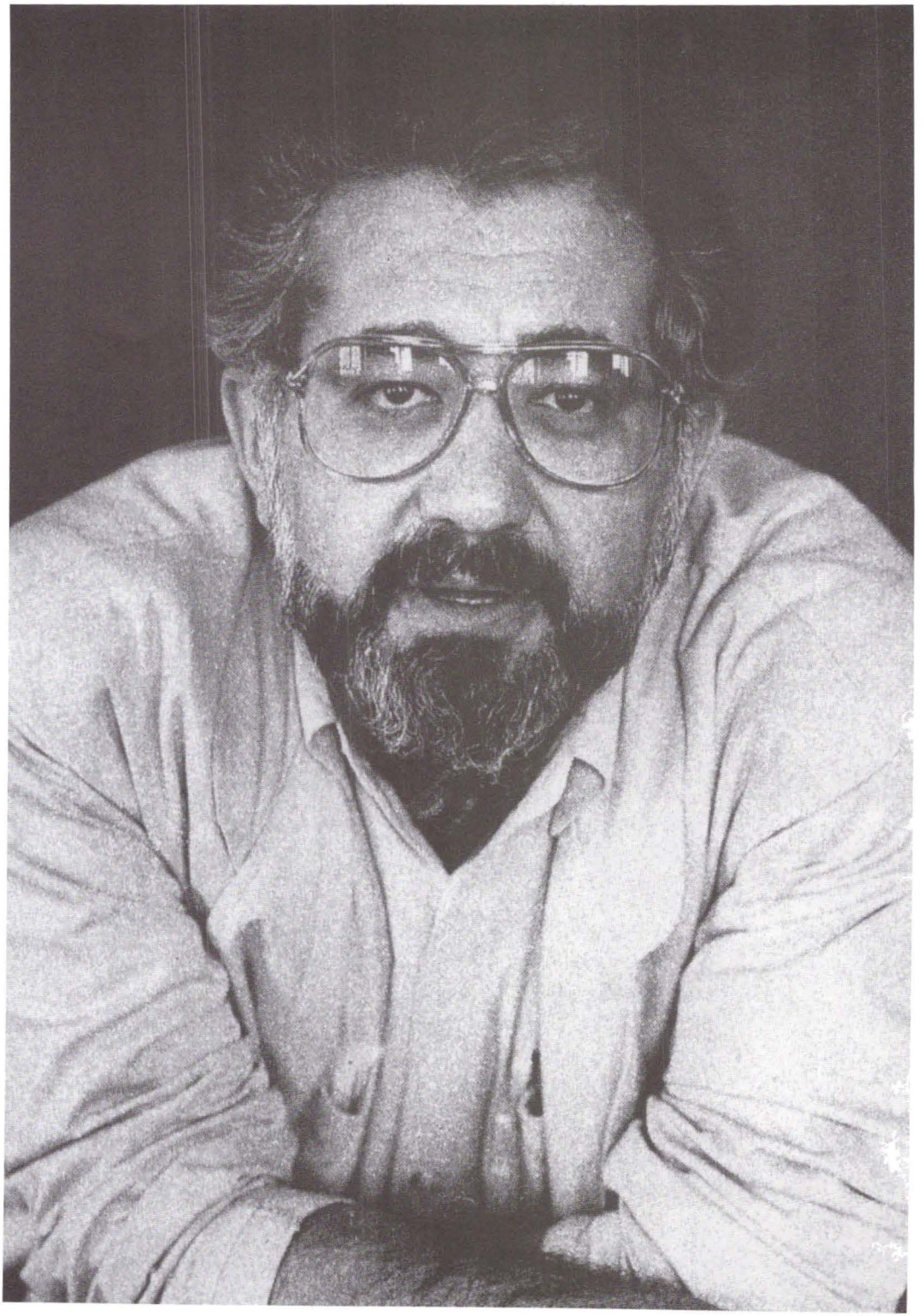
Regia este un cuvânt teribil. Reprezintă binele și răul într-un teatru. Există regizori care abuzează de puterea lor, regizori care fac numai teatru de text sau numai vizual, acrobatic sau pshihologic. **Lev Dodin** este una dintre rarele excepții care încorporează totul. Munca lui arată calitățile sale excepționale, de la a conduce un teatru la formarea unui ansamblu, de la a crea un spațiu la a-l face viu, manevrând esențe, pe care el împreună cu actorii lui, le-au cultivat și ajutat să crească. Această carte este o mărturie vie la ceea ce Dodin a descoperit, cum s-ar spune simplu, pe moment. Excelent redată în limba engleză, simți că îi auzi vocea – nedogmatică, nepretențioasă – vorbind cititorului așa cum le vorbește actorilor – cu căldură și familiaritate. Dodin dezvăluie cum „probează", ascultă, caută și cum încorporează în munca lui durerea, conflictele, propria viață. Chiar când afirmă, dezarmant, că nu îl interesează comedia, râsul său generos nu este niciodată departe.

Lev s-a format în școala dură a sistemului sovietic, în fața căruia nu a cedat o clipă. De la Stanislavski, Meyerhold și ceilalți pionieri ai regiei a preluat ce era mai bun fără să devină prizonierul vreunei metode sau doctrine. În producțiile sale, imginația irupe liberă, iar formele se schimbă încontinuu în căutarea detaliilor adevărului uman.

În spectacolul său *Frați și surori*, bucuria a fost la început teatrală. Provenea din faptul că eram într-un teatru, urmărind un ansamblu ireproșabil care dezvăluia o poveste fascinantă. Dintr-o dată, unul dintre personajele fictive a deschis o cutie și a pus o pâine pe masă. Era real, era chiar o franzelă, iar povestea a luat o întorsătură cutremurătoare. Lovitura de teatru a curmat teatrul. Personajele și publicul au trăit aceași experiență. Ceva a trecut dincolo de meșteșug. Pentru mine, Lev înseamnă acel moment, ca artist, ca om încă în viață și ca prieten.

---

* Cuvânt înainte semnat de Peter Brook la volumul ***Călătorie fără sfârșit. Reflecții și memorii...*** (*Journey Without End. Reflections and memories...*) de Lev Dodin, în curs de apariție la Fundația culturală „Camil Petrescu", în traducerea Cătălinei Panaitescu.



EVENIMENT

Andrei ŞERBAN:

„De unul singur nu pot să fac nimic. De aceea am ales teatrul."

„De unul singur nu pot să fac nimic. De aceea am ales teatrul." Aşa îşi încheie Andrei Şerban volumul de memorii «O biografie» publicat la Editura Polirom. Este o mărturisire foarte directă, aproape intimă, despre nevoia de celălalt împlinită prin teatru.

Şi la Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu, şi la Naţionalul din Cluj, regizorul atrăgea atenţia, în discuţiile cu actorii, asupra unui paradox esenţial al teatrului, consubstanţial naturii sale. Întotdeauna, oamenii de teatru îşi doresc ca prezenţa lor, acţiunea lor scenică, să fie autentică, proaspătă, spontană; se ajunge la această calitate a acţiunii, în care potenţialitatea textului trece în energie scenică şi act, prin repetiţii nesfârşite, prin reluarea, poate, până la epuizare a unei mişcări, a unui gând, a unui sentiment, a unei emoţii.

Cu ani în urmă, în studenţie, fusesem la câteva repetiţii cu Livada*... montată la T.N.B. care mi-au trezit gustul pentru căutarea experienţelor profesionale de acest ordin. Cele două spectacole pe care Andrei Şerban le-a lucrat în vara 2006 în România au fost un fel de reînnodare cu un „grad zero" al teatrului, extrem de personal. Mi-o amintesc pe Leopoldina Bălănuţă încercând unele replici ale Arkadinei, pe Ovidiu-Iuliu Moldovan căutând intrarea lui Lopahin pentru a anunţa că el a cumpărat livada. George Banu nota că un spectacol există atâta vreme cât un spectator îşi aminteşte de el; să ne amintim împreună şi de spectacolele lui Andrei Şerban.*

Crenguţa Manea: *În 1980 aţi montat de două ori* ***Pescăruşul;*** *mai întâi la* Teatrul Shiki (Tokio), *cu o scenografie care reunea elemente naturale, spectaculoase – un lac de şaizeci de centimetri adâncime ocupa o bună parte din spaţiul de joc. A urmat un al doilea spectacol la Public Theater, din New York, cu totul diferit după cum constatăm din cronici. Ce vă atrage, ce vă nelinişteşte în acest text? Ce vă obsedează?*

Andrei Şerban: Nu am fost convins de cele două versiuni. În cea japoneză era un lac adevărat, foarte magnetic în piesă ca şi în acel spectacol, cu insule pe care personajele trăiau separate, iar montarea avea o dimensiune mai mult tragică decât comică, deşi Cehov îşi subintitulează *Pescăruşul* „comedie". La New York, decorul era mai auster şi elegant, actorii erau celebri: Cristopher Walken juca Trigorin, Rosemary Harris – *Arkadina*, F. Murray Abraham – *Dorn* (el a luat „Oscar"-ul pentru rolul Salieri din filmul lui Milos Forman, *Amadeus*). Între aceste staruri se crea o ambianţă destul de convenţională, era un fel de teatru al vedetelor şi nu se forma o echipă. Am rămas neconvins, şi după acest spectacol care a avut succes la public (se râdea mult ,dar râsul era facil, prea caricatural), şi cu impresia că nu am înţeles piesa. În special, nu înţelegeam ultima scenă între Nina şi Treplev când se reîntîlnesc, în actul IV. Credeam că nu are nimic comic această scenă, în care Nina plânge tot timpul, spune fraze incoerente, aproape fără sens, se opreşte, apoi revine; mi s-a părut o scenă

sentimentală, melodramatică, de care eram nemulțumit. Mi-au trebuit douăzeci de ani să înțeleg că, de fapt, și această scenă are o nuanță de comedie in ea: Nina nu a ajuns nicăieri, dar continuă să creadă în iluzia că ea e o misionară a scenei. Își închipuie că a găsit calea, că și-a găsit scopul în viață. De fapt, ea cade și acum în iluzie, așa cum în tinerețe credea că faima, succesul, e tot ce contează; acum se minte în continuare, dar pe Treplev minciuna asta il distruge. Ce e pescărușul? O pasăre poetică, albă, care ne face să visăm la libertate? Sau un fel de animal sălbatic, care fură din gunoi și devastează mormintele, hrănindu-se din cadavre ?! Răspunsul e ambiguu...

Anul trecut am văzut *Pescărușul* unei trupe extraordinare din Budapesta, Kretakor, în turneu la New Jersey; a fost un *Pescăruș* cum n-am mai văzut în viața mea, foarte comic și foarte dur în același timp; prima oară când o montare cu *Pescărușul* m-a convins. Mi-am spus atunci că dacă ei au reușit, poate voi reuși și eu; am învățat de la acei actori care aveau un fel de a vedea piesa cu adevărat cehovian, în sensul că Cehov era medic și a văzut personajele ca un doctor: cu obiectivitate, cu distanțare.

C.M.: *Cu o curiozitate științifică.*

A.Ș.: Da, dar cu răceală și căldură în același timp. Un chirurg dacă se lasă copleșit de emoție operează prost, greșește, pentru că-și pierde controlul; dar ce-l face să fie un medic bun este compasiunea, înțelegerea, simpatia față de pacient. Iar Cehov reunea toate aceste calități în scrisul său; observa, analiza atent natura relațiilor umane, le reda cu tot adevărul lor, exact, precis ca o radiografie. Și, în același timp, el iubea oamenii, se recunoștea în ei așa cum noi ne putem recunoaște în personajele lui. Distanța era obținută prin efectul comic. Comedia iluziei pe care ne-o fabricăm tot timpul ca să evităm să vedem realitatea, aceasta e sursa umorului din *Pescărușul*... Autorul pare că ne amintește mereu că suntem adormiți, că nu vedem ce se întâmplă cu noi în prezent, că visăm la lucruri imposibile, ca să evităm ce e posibil acum, imediat, la doi pași de noi. Sper că, de data asta, la Sibiu, am înțeles piesa; pentru că dacă nu o înțeleg nici acum, a patra oară nu o mai pun în scenă!

C.M.: *În distribuția de la* Pescărușul, *spectacol pe care-l realizați la Teatrul Național „Radu Stanca", sunt mulți actori tineri care lucrează pentru prima dată cu dumneavoastră, puțini au o colaborare mai veche (Maia Morgenstern, Mircea Rusu); ați optat și pentru o distribuție dublă. Știu că s-au prezentat destui actori la audiții; v-a fost greu să vă decideți?*

A.Ș.: Nu a fost ușor; nelucrând de cincisprezece ani în țară, nu cunosc destul de bine tânăra generație de actori. Din atelierele de vară pe care le fac de câțiva ani, cu o anume continuitate, la Arad, Piatra Neamț, Sfântu Gheorghe, Cluj, îmi dau seama că există talente tinere care au nevoie de dezvoltare, de o cu totul altă calitate a pregătirii. Pentru *Pescărușul* trebuie actori speciali, cu sensibilitate și cu capacitatea de a intra în interiorul personajului, cu posibilitatea de a-l vedea din afară și, în același timp, de a fi personajul. O privire de la distanță și, în paralel, una din interior. Neștiind trupa de la Sibiu, am dat audiții la București; iar după ce am găsit astfel o distribuție, am vrut să mai găsesc una și în trupa sibiană. E o trupă tânără, entuziastă, obișnuită cu mulți regizori experimentați în teatrul conceptual și vizual, actorii au făcut mult teatru fizic, expresiv dar nepsihologic; un teatru bazat mult pe o energie puternică a mișcării dar mai puțin antrenați în exploatarea valorilor expresive ale cuvîntului, în forța textului, mai puțin exersați în subtilitățile lui, în expresia invizibilă și nuanțele subtextului existente în orice frază de Cehov.

Acești actori au fost capabili să susțină un antrenament concentrat, timp de o lună și jumătate. În fiecare dimineață au făcut exerciții pentru dezvoltarea sensibilității și a imaginației, a atenției și a relației cu sine și cu ceilalți, pentru că nimeni nu mai face acest tip de pregătire după terminarea institutului. Iar pentru mine, revenirea continuă, indiferent de vârstă, la exerciții, este regula de aur.

C.M.: *Nu credeți că, de fapt, fiecare actor ar trebui să plece cu acest lucru însușit din școală, nu să fie cerința unui anume regizor pentru un anume spectacol. Să existe o nevoie naturală, organică, de a se antrena pentru dozarea și concentrarea energiei, controlul emoției, o nevoie dobândită prin rigoare profesională.*

A.Ș.: Da, dar nevoia naturală trebuie susținută de voință și voința e coruptă. Inerția și lenea odată instalate, iluzia că „noi, actorii români, suntem mari și buni" produce doar rutină, iar un motor ruginit rămâne ruginit, dacă șoferul mașinii nu se ocupă de el. Practica ne face rutinieri pe toți, dacă această cerință de purificare nu vine din interior; de la sine, lucrurile merg doar în jos, spre rutină. Lipsa de surpriză omoară viața din noi – chiar trezitul de dimineață, privit fără surpriză, poate fi un *déja vu*, o repetiție blazată: „of, iar răsare soarele". Apoi, repetițiile zilnice fără nici un chef, reprezentațiile seara; și așa devii un actor instituționalizat, rutinier, abulic, un somnambul. Foarte puțini sunt cei care, la un moment dat, încep să-și examineze propriile unelte, să-si pună întrebări. Întrebări ne punem, dar ele se referă doar la bani și la succes. Se insistă prea mult pe iluzia de glorie, de a obține premii, titluri și pe tendința spre securitatea materială – clar semnale distructive !!!

C.M.: *Este foarte categorică observația dumneavoastră și trebuie să fiu de acord și cu argumentația adusă.*

A.Ș.: E un adevăr care nu e prea plăcut să-l amintești. Adevărat e și faptul că actorii câștigă ridicol de puțin, la nivel de gunoieri; e umilitor ce se întâmplă, dar, oriunde în lume, cei care lucrează în teatru nu o fac pentru bani. Oriunde teatrul e plătit prost, în afară de Broadway.

C.M.: *Aș vrea să ne oprim la acele momente din repetiții care pe mine mă fac foarte curioasă și-mi induc un fel de frustrare, de gelozie intelectuală. Ce le spuneți actorilor cu voce foarte scăzută pentru a fi auzit doar de acela căruia vă adresați?*

A.Ș.: Sunt anumite sugestii care, spuse doar în intimitate, pătrund în suflet altfel; sunt spuse doar pentru cineva anume, ca să-i transmită doar lui, sensibilității lui, un mesaj privat. Și, uneori, ceva se transmite; dar invizibil, căci rămâne într-un fel suspendat ca tăcerile lungi, în care nu se întâmplă nimic, aparent doar nimic, deși ceva e în aer, o substanță concretă care are densitate, prezență. Acestea sunt unele dintre cele mai frumoase momente, în care ceva care e acolo invizibil, devine concret. Sunt momente fragile, delicate, care motivează scopul pentru care lucrăm, clipe unice în care simțim cu toții că parcă plutim.

C.M.: *Considerațiile dumneavoastră coincid cu spusele actorilor – starea de grație, zborul suspendat. Dar credeți că există sentimentul, poate nemărturisit, al vreunuia dintre actori, că face parte dintr-o așa-zisă „a doua distribuție"?*

A.Ș.: Nu, nu cred. Poate am lucrat mai mult cu Maia zilele acestea și dintr-un fel de admirație pentru devotamentul ei de a veni la Sibiu și de a face acest rol, Arkadina, de a lucra împreună, astfel renunțând la proiecte de film, plecări în străinătate. Apreciez faptul că a venit aici timp de o lună și jumătate și s-a concentrat exclusiv pe rol, conștientă de pericolul de a se risipi, renunțând la cele alte cincizeci de mii de lucruri pe care le face.

C.M.: *Eu cred că a simțit cu instinctul infailibil al actriței că acesta este un mare avantaj în momentul actual al carierei sale. Și că avea nevoie de așa ceva.*

A.Ș.: A fost ca o lecție pentru toată lumea. Din punctul meu de vedere nu există o a doua distribuție; distribuția aceasta de la Sibiu este la fel de capabilă de a juca cu sensibilitate aparte rolurile încredințate. Ar trebui – și recomand! – ca spectatorii să vadă reprezentații cu ambele distribuții: două experiențe diferite.

C.M.: *Consider că s-a constituit o anume complementaritate prin existența celor două distribuții în ceea ce privește natura personajelor și a relațiilor dintre ele.*

A.Ș.: Și mai e ceva. Spectacolul ar trebui văzut în două variante și în ceea ce privește spațiul: de jos, din interior și din afară, de la balcon.

C.M.: *Am experimentat în timpul repetițiilor acest lucru. De jos este mai evidentă relația actorilor cu spectatorii, aceștia pot avea momente în care intră într-un dialog direct. De la balcon, spectacolul poate fi urmărit mai bine în dimensiunea lui plastică: triunghiul mobil și imposibilitatea constanței cuplurilor, simbolica glisării cortinelor și separarea realității de ficțiune care devine ambiguă. Toate acestea solicită la maximum atenția spectatorilor pentru a nu pierde nici o sugestie, Dar, din materialele citite, această scenografie e complet diferită față de cea a celor două montări anterioare menționate. Cum ați ajuns la aceste soluții?*

A.Ș.: Lucrând cu un simpatic și foarte talentat scenograf, Andu Dumitrescu; împreună am încercat să schimbăm arhitectura sălii teatrului din Sibiu. E o sală ingrată! O fostă sală de cinema, urâtă ca o casă de cultură. Abia aștept să fie „bombardată", să se construiască un teatru nou, dar Chiriac instalează deocamdată doar aer condiționat.

C.M.: *Totuși, mai bine dărâmată.*

A.Ș.: Mie-mi place expresia bombardat; aș vrea ca multe teatre românești să fie „bombardate", începând cu Naționalul fără suflet din București. Revenind la scenografia *Pescărușului*, am vrut să schimbăm radical spațiul. Iar lemnul folosit este unul special, pentru corăbii și pontoane; am vrut să creăm un spațiu liniștit, curat, pur; iar acolo se petrec lucruri îngrozitoare.

C.M.: *Prezența lemnului aduce și o notă caldă, chiar senzuală, în spectacol; prima senzație a fost să ating, să mângâi, acea suprafață. Iar unul dintre cele mai crude, mai fără de ieșire lucruri, în interpretarea dumneavoastră, este dubla cădere în iluzie a Ninei Zarecinaia. Prima iluzie pleacă de la statutul de actor/artist sinonim cu cel de vedetă adulată, copleșită de glorie și de atenția celor din jur; a doua iluzionare, poate mai gravă, pe care spectacolul o pune în discuție se referă la teatru, la artă, ca loc în care propriul eu se exhibă, și nu se îmblânzește prin trăire și cunoaștere; nu întâmplător, patru personaje – Nina, Arkadina, Treplev, Trigorin se mișcă în lumea artei. Să îndrăznesc să spun, un eu care nu se smerește, idee mai aproape poate de o concepție creștină pe care v-o asumați și ne-o comunicați și în seria de conferințe susținute la Teatrul Act și la N.E.C (New Europe College). Iar această concepție se hrănește și din universul cehovian. O altă posibilitate de a argumenta spectacular complexitatea privirii lui Cehov, este scena în care Medvedenko este respins, alungat de grupul rămas la cină. E o răutate inutilă din partea celor rămași să petreacă, o răutate gratuită și de aceea feroce. Îi opuneți imaginea lui Sorin, cu viața lui irosită, dar animat de o suferință asumată care-i aduce o liniște aproape luminoasă și care nu-l înrăiește.*

Dar, să ne oprim la felul în care va fi primit acest Cehov, deloc „cuminte". Vă așteptați la un anume tip de receptare? Livada de vișini *bucureșteană a dumneavoastră a stârnit mari furtuni și mari pasiuni. A fost un spectacol care făcea săli pline, iubit de public.*

A.Ş.: Pe care criticii din România nu l-au iubit. Am fost în turneu la Moscova, la Festivalul Cehov, şi am avut succes. Eu nu ştiu ce va gândi, cum va reacţiona publicul. Cât despre critici, eu cred că cronicile ar trebui să fie ca nişte scrisori de dragoste în care chiar observaţiile dureroase sunt spuse cu căldură. Oriunde în lume, criticii sunt frustraţi de neputinţa de a fi creativi. Dar o recenzie sensibil scrisă poate deveni un act creativ.

Nu mă pot ghida decât după intuiţia mea şi a colegilor mei. Dacă eu am fost mişcat la o repetiţie, poate şi un spectator va fi la rândul său atins. Nu vreau să manipulez publicul; vreau să comunic altora ceva din neliniştea mea, să pun aceleaşi întrebări pe care piesa le pune şi să spun ce am înţeles împreună cu aceşti actori despre piesă şi despre lumea asta. Restul este la latitudinea fiecărui spectator, cu atenţia lui, cu sensibilitatea lui, cu înţelegerea lui. Eu încerc să fac publicul să nu doarmă în teatru şi încerc să nu dorm nici eu.

C.M.: *Demonul teatrului e plictiseala, remarca Peter Brook.*

A.Ş.: Da. Spre deosebire de universul lui Shakespeare – care ca un mag are cheia secretelor planetare, a relaţiei oamenilor cu supranaturalul, cu subconştientul; un univers fantast, oarecum înspăimântător – lumea lui Cehov este una a oamenilor obişnuiţi, cu vieţi ne-eroice, ca ale noastre. Şi în acelaşi timp, este ceva atât de adânc, de esenţial în toată lumea lui, ce ne iluminează propria noastră viaţă. Mă simt recunoscător şi frustrat că el înţelege mai bine decât noi toţi.

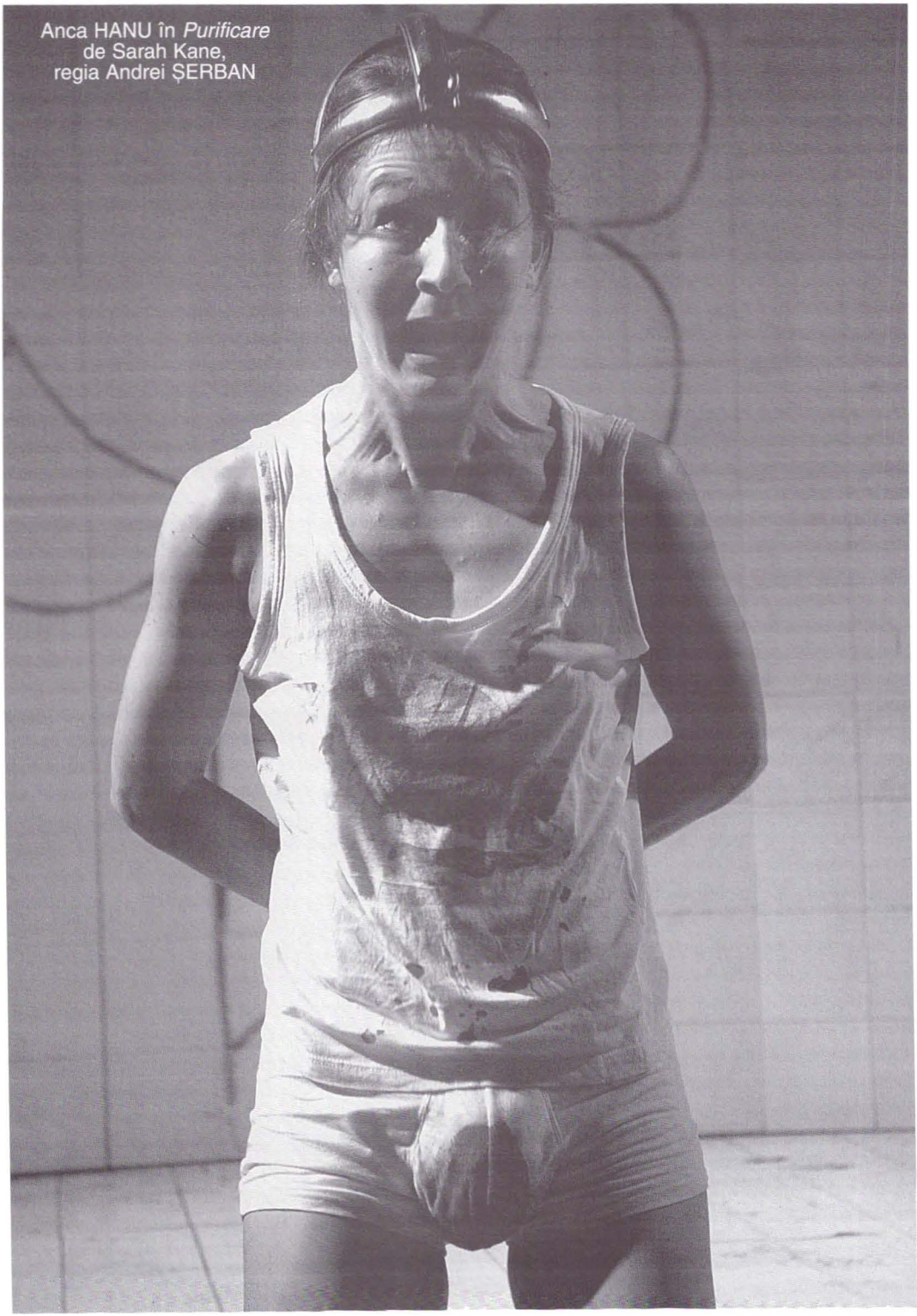
C.M.: *Ed Menta, în volumul* Andrei Şerban sau Lumea magică din spatele cortinei, *comenta apropierea pe care aţi făcut-o între Samuel Beckett şi Cehov atunci cînd aţi montat* **O, ce zile frumoase!**

A.Ş.: Beckett e foarte zgârcit cu vorbele, le alege foarte precis, extrem de selectiv. Ca un adevărat poet, esenţializează limbajul şi exclude din piesele sale tot ce nu este necesar. La Cehov, personajele vorbesc aparent natural, cum vorbim zi de zi, şi în acest interviu, cu întreruperi, bâlbâieli, repetări, cu platitudini sau lucruri mai inteligente. Cei care ştiu bine ruseşte îmi spun că replicile în original sunt totuşi concentrate, mult mai scurte decât în oricare traducere; deşi pare un limbaj cotidian, este unul poetic, esenţializat, ca şi la Beckett.

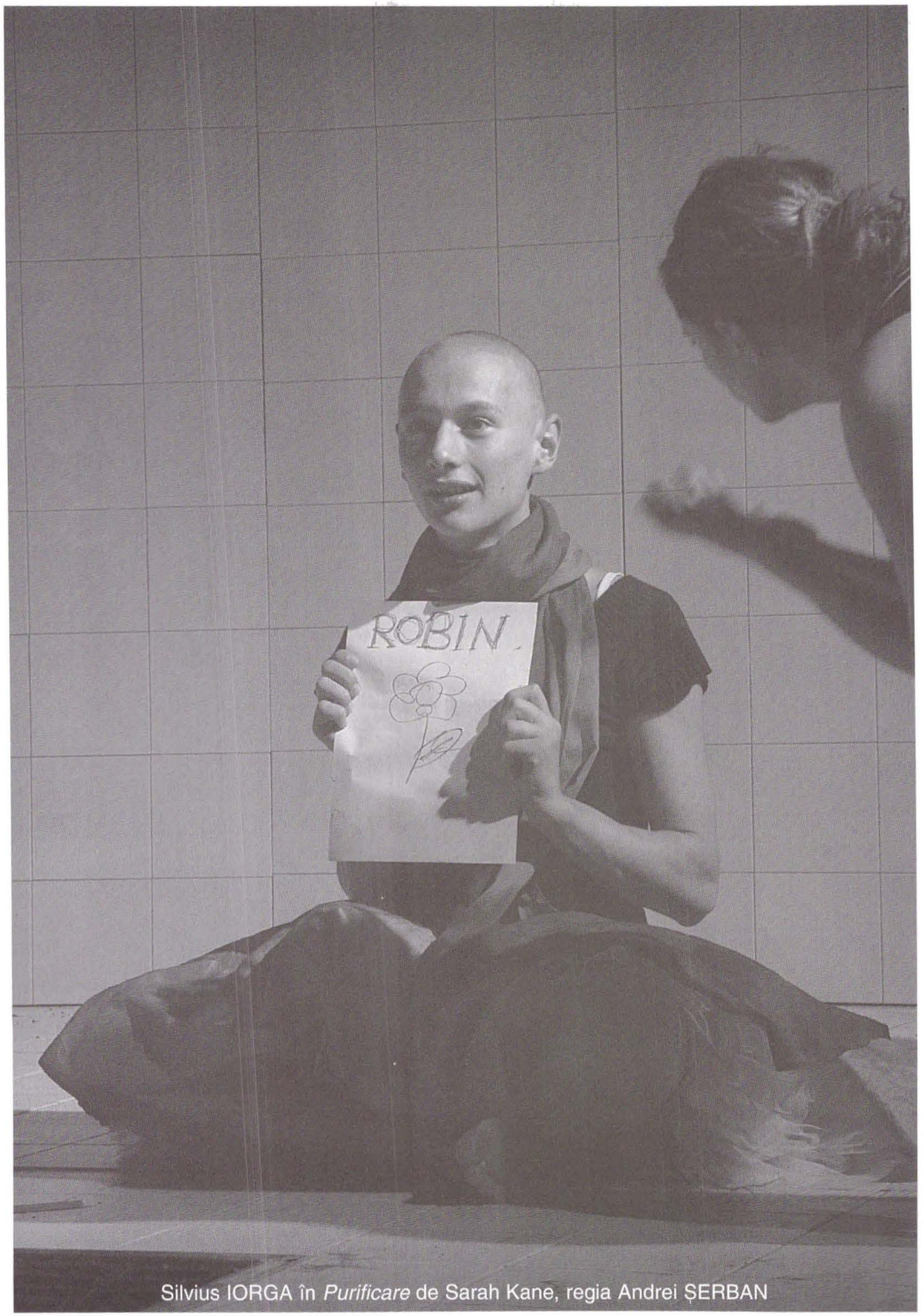
C.M.: *Am ajuns la Beckett prin Cehov! Aţi montat foarte puţină dramaturgie contemporană şi deodată această opţiune „extrem-contemporană", **Purificare** de Sarah Kane, nu dramaturgi contemporani consacraţi, ci unul foarte controversat, încă.*

A.Ş.: Sarah Kane e foarte aproape de elisabetani, mi se pare că ar fi putut trăi foarte bine alături de Marlowe, Ben Jonson sau Shakespeare; ca şi elisabetanii, are o forţă atât de crudă încât devine poezie şi metafizică. Găsesc în piesele ei o sinceritate, un adevăr al scriiturii care şochează, care deranjează convenţia socială şi care ating zone neclare ale subconştientului, misterioase. Scrisul ei are o forţă sălbatică, o cruzime aproape primitivă, care o apropie de tragedia antică greacă, de groaza, mila şi de uimirea pe care aceasta o provoca în spectator. Dacă ajungi la această stare de uimire, se petrece o revelaţie; dacă nu, rămâi neconvins. Şi aceasta este starea de purificare, titlul piesei. Montând la Naţionalul din Cluj *Purificare*, nu fac decât să revin la munca făcută cu tragedia greacă, deşi piesa este acut contemporană. Are multe referinţe şi la textele clasice elisabetane, deşi este atât de actuală.

Sarah Kane pune în discuţie identitatea omului, relaţiile lui cu celălalt, felul în care putem dobândi iubirea într-un timp cinic ca al nostru, mercantil,



Anca HANU în *Purificare*
de Sarah Kane,
regia Andrei ŞERBAN



Silvius IORGA în *Purificare* de Sarah Kane, regia Andrei ȘERBAN

materialist. Este disperarea ei de a găsi puritatea într-o lume bolnavă, amorală, coruptă prin sacrificiul trupului, al cărnii. Sarah Kane nu a făcut nici un compromis; s-a sinucis la douăzeci şi opt de ani, după ce a scris cu sânge în loc de cerneală doar cinci piese. Ea e exemplul viu al viziunii pe care Artaud o descrie, iar piesele ei sunt un fel de bombe care provoacă în spectator un şoc existenţial.

C.M.: *Una dintre consecinţele stării de* catharsis *este purificarea celui care a participat la act; doriţi ca spectacolul* Purificare *să aibă o astfel de finalitate?*

A.Ş.: Da, altfel n-aş fi pus această piesă în România; am vrut să o pun în scenă la Cluj tocmai pentru că mi se pare un oraş conservator, tradiţional. Este un oraş cultural, cu o anume civilizaţie – dacă se mai poate vorbi astăzi de aşa ceva! La Cluj se mai merge la teatru în ţinută obligatorie, ca pe vremuri; teatrul e onorat şi e bine că e aşa. Dar, în acelaşi timp, e şi un obicei destul de burghez. Iar publicul acesta are gusturi destul de „cuminţi", convenţionale, şi-mi pare destul de reticent la spectacolele îndrăzneţe. Ei bine, în acest oraş, cu astfel de obiceiuri culturale, iată un şoc bine venit: *Purificare*, ca un ciocan în cap.

C.M.: *De acest lucru se plângea şi Mihai Măniuţiu la premiera sa cu* Exact în acelaşi timp *de Gellu Naum – de o anume inerţie a receptării.*

A.Ş.: Pentru mine, acest public simbolizează starea teatrului în România şi ştiu că spunând asta mă voi face iarăşi antipatic simpaticilor mei colegi de breaslă. Există în România, ici şi acolo, spectacole interesante, dar, în acelaşi timp, în teatrul românesc nu se întâmplă nimic activ. Asta e părerea mea!

C.M.: *E foarte radical ceea ce spuneţi!*

A.Ş.: Foarte radical şi foarte neplăcut! Când spun activ, mă refer la intenţia de a transforma ceva în fiinţa noastră. Sunt cuvinte adânci cu care nu ne putem juca. Pentru mine ideea de teatru este legată de transformare, de *catharsis*, de *metanoia*; am credinţa că mergem la teatru pentru a simţi speranţa, că există o altă posibilitate, punându-ne întrebări despre ce nu ştim. *Purificare* mă obligă să mă gândesc de ce fac teatru; este meritul piesei să conducă spectatorul să se întrebe: „Ce privesc şi ce se întâmplă cu mine acum?". Vreau să provoc aceste întrebări în spectator, ca să nu-l las să moţăie în scaun. Spun că teatrul românesc este pasiv, pentru că spectatorul este lăsat să moţăie, să dormiteze. Înainte de 89' era ger în sală, actorii îngheţau împreună cu publicul. Acum e prea cald, nu e nici aer condiţionat şi toţi moţăim. Chiar spectacolele aşa-zis curajoase, experimentale, nu schimbă nimic din starea spectatorului, de aceea le numesc spectacole pasive. Nu te şochează până în rărunchi încât să pleci afară năucit, cu totul altfel decât ai intrat.

C.M.: *Aţi văzut spectacole de Gianina Cărbunariu, Ana Mărgineanu, Radu Apostol sau alţi tineri regizori? Sunt preocupaţi de acest sens pe care-l daţi şi dumneavoastră teatrului, de a avea un impact direct, foarte adânc şi foarte personal.*

A.Ş.: Una e să doreşti acest lucru şi alta e să-l şi faci. Îmi pare rău că nu-i cunosc personal, că ei nu caută să mă întâlnească.

C.M.: *Dar sălile la Teatrul Act şi la N.E.C. erau arhipline de tineri la conferinţele susţinute.*

A.Ş.: Studenţi de la Litere, Arte Plastice, Arhitectură, Filosofie, foarte puţini de la Teatru; şi nici unul dintre tinerii regizori români nu m-a căutat să stăm de vorbă, lucru care m-a întristat, eu neavând cum să-i caut, în timpul scurt pe care îl petrec la Bucureşti.

C.M.: *Climatul teatrului instituționalizat îl acuză și ei!*

A.Ș.: Mergem des la teatru – și din bucurie, dar și dintr-o obligație profesională – și de prea multe ori plecăm dezamăgiți fiindcă nu primim nimic pentru suflet. Mă plictisesc ușor la teatru și atunci mă înfurii că mi-am pierdut timpul. Teatrul s-a automarginalizat prin renunțarea la aspirația spirituală, a cedat locul bâlciului politic, trivial, mediatic; contează Irinel și Monica, umorile lui Becali și dacă Mona Muscă a făcut sau nu poliție politică. Teatrul nostru este unul slab, fără impact, somnolent, la care se merge dintr-un fel de obligație culturală, nu din pasiune, nu dintr-o nevoie autentică. Iar la sfârșit se aplaudă ritmat și în picioare dintr-o obișnuință ridicolă în care, de fapt, ne aplaudăm pe noi înșine, apreciind că am făcut dovada îndeplinirii obligației sociale față de cultură. Așa e peste tot în lume.

C.M.: *Aș vrea să comentați felul în care ați lucrat cu distribuția spectacolului* Purificare, *la Teatrul Național din Cluj.*

A.Ș.: Lucrul cu un colectiv mai mic e minunat, ca o relație de dragoste care nu se poate petrece decât în intimitate. Colectivul de la Sibiu poate a fost cam prea numeros – datorită distribuției duble – pentru o conexiune de acest tip.

C.M.: *Urmărindu-vă la repetiții, am constatat că atunci când construiți o scenă, lucrați concomitent cu lumina, muzica, mișcarea actorilor; evident, după lecturile la masă, unde au fost elucidate identitatea personajelor, relațiile dintre ele, ca și dezvoltarea dramaturgică. De ce?*

A.Ș.: Trecem la această etapă după ce actorii – și doar atunci! – și-au însușit, înțeles, personajul. E important ca actorii să fie antrenați mental, tehnic, fizic, emoțional, în cel mai avansat grad. Și la Sibiu și la Cluj, am ajuns în faza pe care o descrieți doar atunci când actorii au fost pregătiți. De obicei, la aceste repetiții finale se ajunge prea devreme,în mod pripit, când actorii încă se clatină, bâjbâie, căci nu și-au înțeles rolul, nici relațiile; și se încearcă să se acopere cu machiaj, sau cu efecte spectaculoase, ca să se disimuleze slăbiciunea actorului.

C.M.: *Dar nu vă solicită mai mult atenția, concentrarea, un astfel de mod de lucru? Nu e mai dificil?*

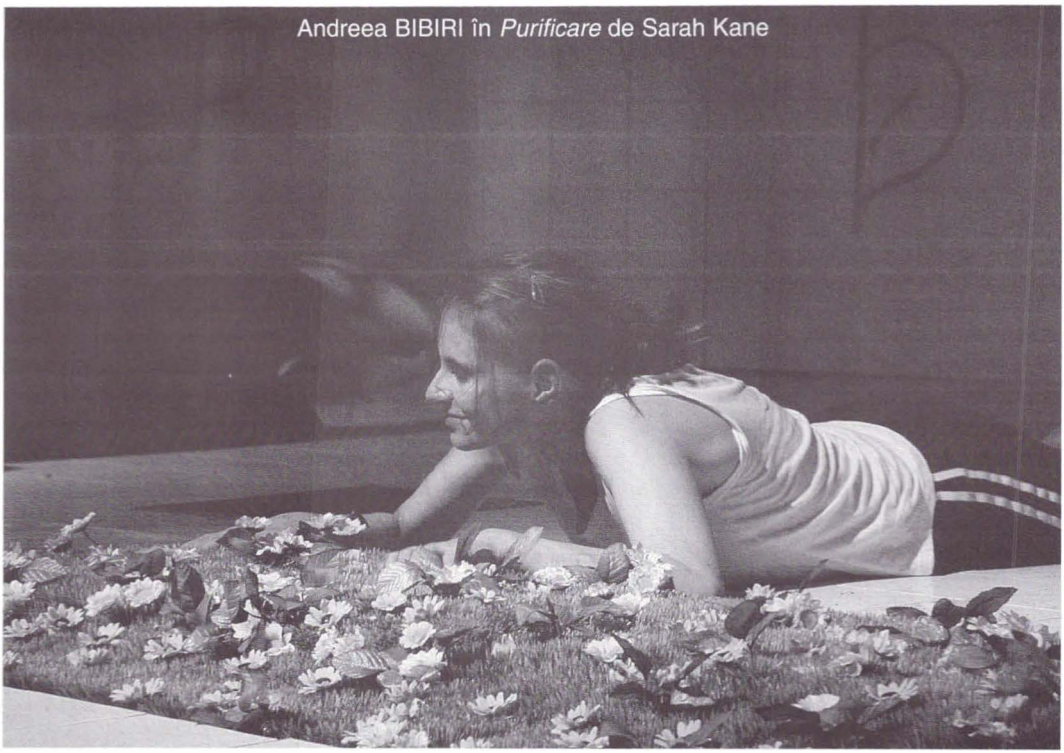
A.Ș.: De la Brook și Grotowski am învățat să revin mereu la actor, pentru mine el este singurul lucru care mă interesează acum; celelalte elemente sunt ca niște cârje în jurul lui pentru a-l ajuta să crească. Ați văzut și la Cluj, și la Sibiu, repetiții fără costum, fără lumini, în care actorii reușeau să învie o lume. Era tot ce trebuie.

C.M.: *Anca Hanu, tânăra actriță căreia i-ați încredințat rolul Grace din* Purificare, *declara că se simte protejată lucrând cu dumneavoastră; iar Ramona Dumitrean, distribuită într-o partitură foarte solicitantă emoțional și tehnic, spunea că e convinsă că iubiți actorii. Poate pentru că ați făcut și actorie?*

A.Ș.: Am învățat de la Moșu Fințești și de la tânăra pe atunci Sanda Manu...

C.M.: *V-am văzut foarte mult pe scenă; parcă aveați o bucurie de a proba fiecare personaj, de a juca, de a încerca, de a fi acolo cu ceilalți actori.*

A.Ș.: E și o bucurie de a fi pe scenă, dar îi ajută și pe actori să înțeleagă; de multe ori nu e de ajuns pentru actori să explici doar teoretic, pare foarte sec. Iar când arăți, când demonstrezi ceva, te înțeleg mai bine, pentru că ești cu ei, joci împreună cu ei, nu ești separat de ei, în sală. Un regizor care stă tot timpul în sală și doar se uită pe scenă, e rupt de actori, de sufletul scenei. Cred că dacă nu-i iubești pe actori, nu pot să joace bine. Dacă e o relație distantă, de putere, în care regizorul este dictatorul suprem, iar actorii se supun ca niște oi blege sau ca niște



Andreea BIBIRI în *Purificare* de Sarah Kane

păpuși fără spirit, rezultatul poate fi tehnic impecabil, dar rece, fără suflet; poate fi perfect, dar mort.

C.M.: *Nu există și pericolul ca actorii să copieze expresia scenică pe care au văzut-o la regizor, o anume intenție, o anume emoție, și în felul acesta creativitatea lor proprie să fie blocată?*

A.Ș.: Dimpotrivă, le spun mereu că eu vreau ca ei să meargă mai departe. Ei preiau de la mine intenția și acele sugestii devin ale lor, dacă ei știu să le transforme. Dacă mă copiază pe mine, e o catastrofă!

C.M.: *Domnule Andrei Șerban, aveți repetiții fără tensiuni inutile, nimeni nu strigă; cum reușiți să le evitați?*

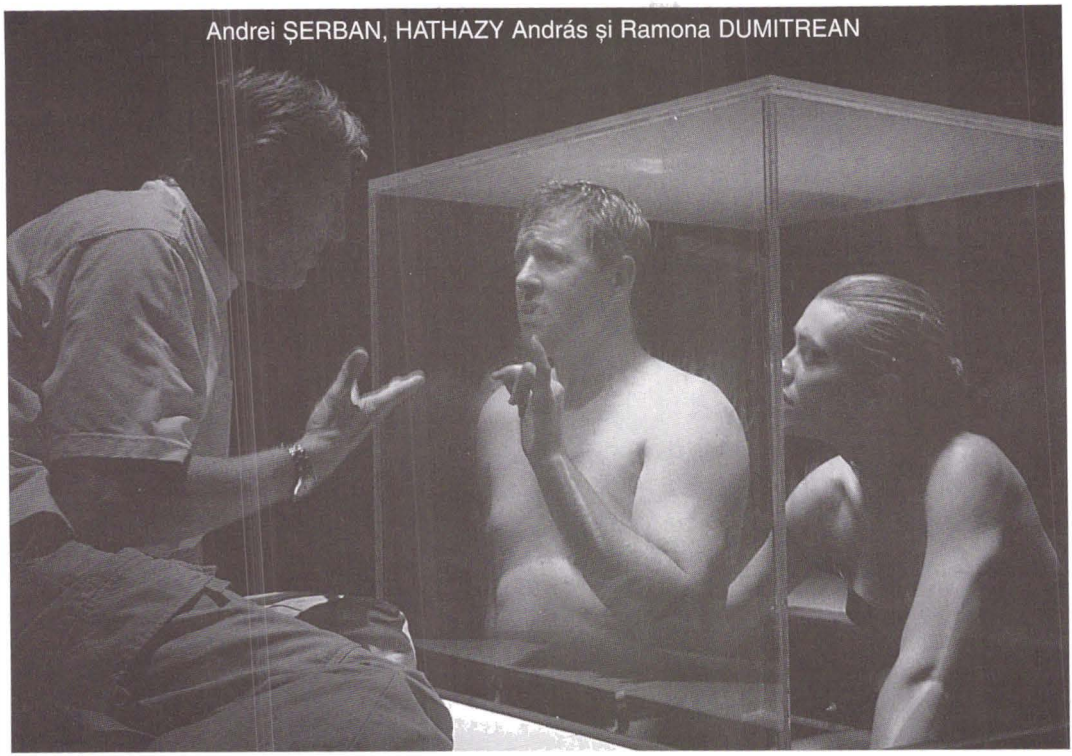
A.Ș.: Nu mai e loc să țip și eu în teatrul românesc, se țipă oricum prea mult și pe scenă și în culise! Și mi-e silă de urlete... ce bine ar fi să vorbim omenește, să șoptim dacă se poate, să ne păstrăm calmul chiar și în situații tensionate; să lupți împotriva agitației inutile e foarte important!

C.M.: *Avem și păstrăm toată viața o legătură adâncă, adevărată, cu locurile în care ne-am născut, o legătură energetică și spirituală. Simțiți și dumneavoastră acest lucru?*

A.Ș.: De aceea și tot revin; altfel aș fi un masochist să revin, pentru că de câte ori mă întorc, mi se dau papucii, ori mi se pun bețe-n roate, ori mi se fac promisiuni care nu sunt onorate.

C.M.: *Și dumneavoastră sunteți o prezență incomodă, recunoașteți!*

A.Ș.: Asta e drept, dar nici nu vreau să fiu altfel, nu vreau să am prieteni falși. Mi-am pierdut mulți „prieteni", care mă apărau, chipurile, deși nu am nevoie să fiu apărat de nimeni. Acești prieteni dau și iau premii UNITER,



Andrei ŞERBAN, HATHAZY András şi Ramona DUMITREAN

organizează cu o pompă pretenţioasă Festivalul Naţional de Teatru pentru o elită invitată, toată lumea laudă pe toată lumea şi suntem în festivităţi continui. Dar pe ce bază? Trăim vremuri apocaliptice şi noi ne îmbătăm cu medalii şi răsfăţuri. Iluzie şi iar iluzie. Vin din afară, văd ce se întîmplă, ştiu că spun lucruri neplăcute, dar o fac din dragoste şi nu ţin să atac pe cineva ca să jignesc; există foarte mult talent în teatru, dar e needucat; în consecinţă, se strică orzul pe gâşte! Există un potenţial imens, dar şi imens de multă indolenţă, o imensă lene, automulţumire şi un spirit de gaşcă extrem de dăunător. A rămas peste tot, ca un reflex dăunător al comunismului, nevoia de „un tătuc" care să ne conducă şi să ne supravegheze. Ieri era Săraru, azi e Caramitru. De unde multă ipocrizie, prea multă frică. Frică de ce? Frică de cine?

C.M.: *În spaţiul public; în discuţiile particulare le recunoaştem. Cred că ruptura aceasta masivă în teatrul românesc, ca şi în ansamblul societăţii, dintre sinceritatea planului particular şi ipocrizia celui public, ne afectează grav.*

A.Ş.: Aceasta este boala României de care vorbea Cioran şi se dezvoltă chiar sub ochii noştri.

C.M.: *Pentru că am ajuns în acest punct, la cât de inconfortabilă este prezenţa dumneavoastră în România, vă simţiţi aici* un mal-aimé*? Greşit înţeles, neacceptat...*

A.Ş.: În afara celor cu care lucrez. Mă simt extraordinar de bine în repetiţii la Cluj, mă simt iubit şi-i iubesc foarte mult pe cei cu care lucrez direct, actorii, pe splendida Adriana Grant care lucrează mai mult ca mine şi doarme în teatru, pe „Domnul Profesor" Vartic, care din când în când e şi „Directorul" teatrului, pe dramaturgele Roxana Croitoru şi Eugenia Şarvari, pe şoferii Urs şi Bota,

pe minunata Esthera Birö – cea mai mare regizoare tehnică din lume. M-am simțit foarte bine și la Sibiu, alături de un colectiv extrem de entuziast, chiar și în lipsa *globe-trotteur*-ului Chiriac pe care trebuia să-l consultăm în Japonia pentru orice problemă privind *Pescărușul.* Chiriac e nebun după teatru, cum e nebun după festivaluri, deși ar putea fi mai selectiv în ceea ce aduce la Sibiu! Nu am nici o problemă cu el, îmi place pasiunea sa și mă simt minunat cu oamenii cu care lucrez. Probleme sunt doar cu cei care nu mă cunosc, care doar aud despre mine și primesc informații la mâna a doua, din „elita sublimă de gașcă", de la cârciumă și de pe culoare.

C.M.: *Aveți o experiență profesională impresionantă, întâlniri importante cu alți oameni de teatru. Întreagă această experiență ar fi putut fi transmisă în acel centru de cercetări teatrale pe care l-ați propus și l-ați fi dorit activ în cultura românească. Dacă el nu s-a putut împlini în formula dorită de dumneavoastră, credeți că ar exista șansa să-l deschideți în altă parte, în România?*

A.Ș.: Nu mai cred nimic! Am fost deprimat de felul în care am fost mințit în față de Mona Muscă și Caramitru. Mi s-a promis că se va scrie un text pentru o hotărâre de guvern în care se vor menționa clar condițiile de independență față de T.N.B. și că voi avea posibilitatea de a coordona autonom strategia acelui centru. După care textul a fost redactat într-o formă total schimbată, astfel încât să acorde actualei conduceri a T.N.B. control deplin și toate beneficiile. Consider gestul incalificabil. Este clar că se știa că nu voi accepta să fiu sub controlul T.N.B. și că mă voi retrage în asemenea condiții; în fond, m-au obligat să mă retrag.

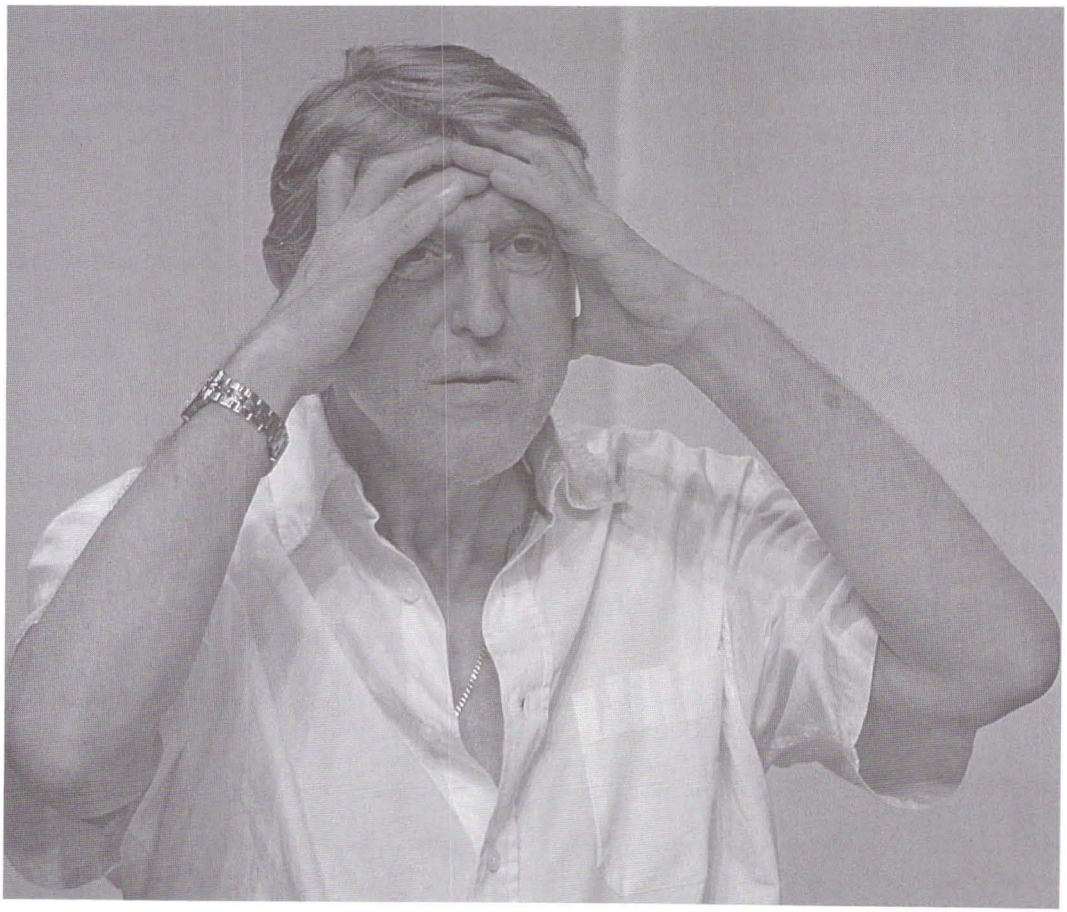
Această modificare a textului ascunde o lipsă totală de responsabilitate față de educația tinerilor actori. Ei au foarte mare nevoie de o școală adevărată de teatru și, după experiența internațională, eu am autoritatea de a conduce o astfel de școală. Puteam face o școală de vară, pentru că nu pot veni decât vara. În școlile de teatru românești, antrenamentul, lucrul pedagogic sunt la un nivel destul de mediocru și știu că nu mă fac simpatic nimănui zicând asta. Dar vreau să spun ce gândesc, nu să mă fac simpatic! Caramitru spune peste tot, ca pe o scuză, că eu doream să se acorde studenților niște diplome la sfârșitul cursurilor; este cu totul fals. Era vorba de propunerea Monei Muscă privind un fel de atestate sau certificate pentru participarea la programe educaționale, spre a justifica banii obținuți de la Ministerul Educației. Pe mine mă interesa să lucrez cu actorii tineri, să avem condiții financiare bune, spații, mijloace ca oamenii să fie decent plătiți pentru o muncă făcută serios. Eu voiam doar un loc pe care să mi-l aleg eu însumi – nu neapărat în TNB!!! I-am spus clar lui Caramitru acest lucru și totuși ei au schimbat textul hotărârii de guvern în așa fel încât activitatea să aibă loc exact unde nu doream, adică în spațiile T.N.B., activitatea să fie controlată de T.N.B., în timp ce eu cerusem și mi se promisese independență totală. Deci totul s-a modificat radical, astfel încât ar fi trebuit să dau rapoarte scrise conducerii T.N.B., pentru ca ea să decidă ce activități am voie să întreprind. Este uluitor ce s-a petrecut, am spus de zeci de ori; toți în presă cred că e bine să fim „nepărtinitori", adică Șerban are dreptatea lui, Caramitru pe a sa. Recent am citit în presă încă o neînțelegere creată de controversa din jurul acestui proiect: unii au interpretat că la mijloc nu e altceva decât expresia ambiției mele de a-mi vedea numele pe frontispiciul unei instituții. Nici o clipă nu a fost vorba despre așa ceva! Centrul trebuia să fie AL MEU, nu să poarte numele meu. Doream un organism viu pe care să-l pot

anima în spiritul ideilor mele despre teatru, nu un mausoleu dedicat mie. *Bullshit*, cum s-ar spune la New York ! M-am săturat şi nu mai vreau să aud de ideea asta de centru de cercetări care mi-a fost furată şi distorsionată. Muscă şi-a dat demisia după ce şi-a făcut reclamă în *mass-media* cu faptul că îl readuce pe Andrei Şerban; apoi, nu a mai interesat-o şi i-a făcut un cadou lui Caramitru care, dacă era demn şi nobil, ar fi trebuit să refuze să preia iniţiativa mea, ce fusese aprobată în guvern, exclusiv datorită numelui meu şi care îmi era exclusiv dedicată.

C.M.: *Păgubiţi sunt tinerii actori care şi aşa termină un învăţământ artistic precar, lucru ştiut, mai puţin recunoscut public. E trist că nu avem continuitate, consecvenţă şi strategii.*

A.Ş.: Am folosit aceste trei luni petrecute recent în România, la Cluj şi la Sibiu, nu doar pentru a monta cele două piese, ci pentru a face şi ateliere de lucru, antrenamente, exerciţii; o activitate pedagogică paralelă cu cea regizorală, un fel de centru de creaţie itinerant care, sunt sigur, va da roade şi va folosi cuiva. Constantin Chiriac mi-a spus că aceste exerciţii vor fi continuate şi după plecarea mea. Ar fi foarte frumos din partea lui să se ţină de cuvânt.

Crenguţa MANEA



Andreea DUMITRU

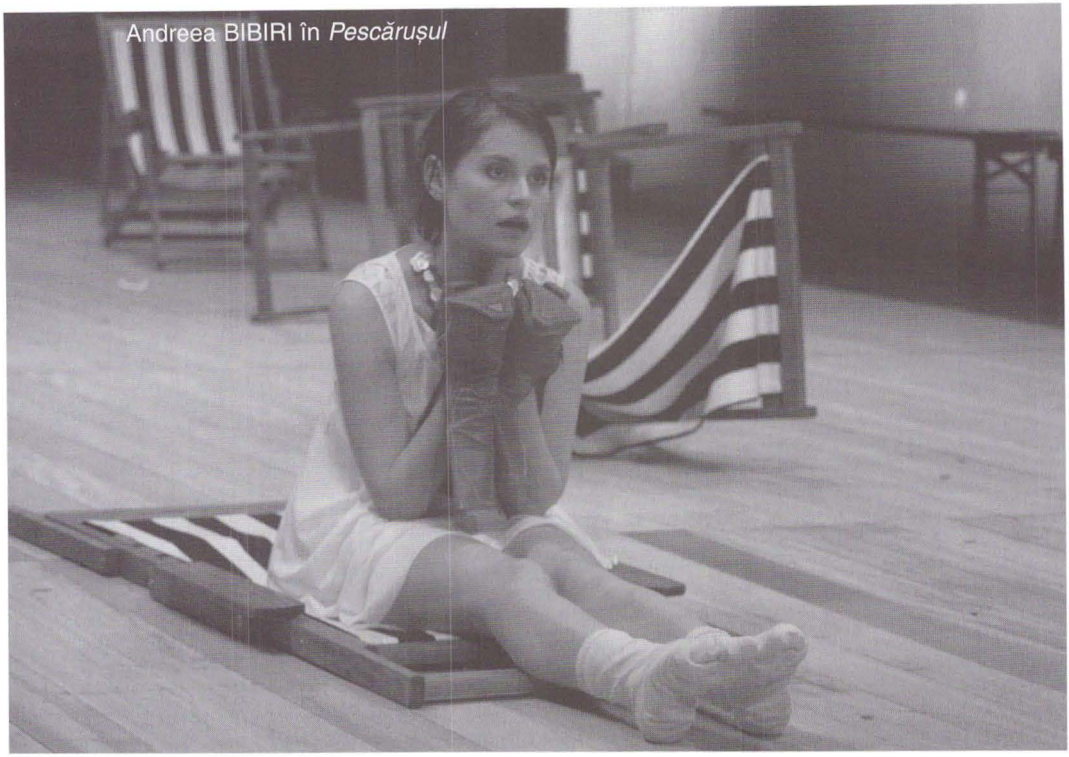
„Pescărușul" lui Andrei Șerban: o mărturie, notații, reflecții

Suficiente zvonuri au prefigurat reîntoarcerea *regizorului* Andrei Șerban în teatrul românesc... *Ce* avea să monteze și, mai ales, *unde*, dacă nu în Bucureștiul înfrângerilor, al trădărilor de tot felul, al unui mod sistematic de a zădărnici „atmosfera intimă a cercetării", după cum consemnează artistul în (auto)*Biografia* riguros selectivă? Până la urmă, **Teatrul Național „Radu Stanca"** din Sibiu a anunțat ***Pescărușul***, iar Naționalul din Cluj, *Purificare* de Sarah Kane. Un salt spectaculos, pe măsura regizorului a cărui fidelitate față de „marele repertoriu" implică exigența față de textul contemporan și în a cărui operă constantă este, poate, doar pasiunea pentru *surpriză*, *risc*, *pericol*. Prin urmare, dubla propunere nu părea să trădeze *l'embarras du choix*, ci un eclectism asumat, structural.

Cert este că prezența lui Andrei Șerban a reușit să tureze la maximum motorul, de obicei calat peste vară, al micului nostru univers teatral. Ne-am regăsit în jurul *Pescărușului*, lansat pe orbita publică înaintea spectacolului clujean, polemizând mai abitir decât în toiul celei mai agitate stagiuni. În primul rând, pentru că formula aleasă – repetiții generale cu public, în cursul cărora regizorul își lua libertatea de a interveni, schimbând sau doar ameliorând – ne era prea puțin familiară. Mai mult, de-a lungul acestor *previews* în stil occidental, regulile jocului aveau să se schimbe nu numai de la o seară la alta, ci chiar în timpul aceleiași reprezentații, pentru a da, astfel, posibilitatea distribuției duble sau triple (în cazul rolurilor Maşa și Medvedenko) să evolueze integral în fața spectatorilor.

Sigur că oricine s-ar fi putut întreba, în egală măsură: constrâns, prin natura proiectului, să prezinte premiera abia în ianuarie 2007 (în cadrul programului Sibiu – Capitală Culturală Europeană), Andrei Șerban nu alegea oare să sacrifice integritatea și calitatea spectacolului finit, expunându-l într-o etapă prea vulnerabilă, fragilă, marcată de emoții, frustrări și incertitudine? Trecuseră abia șase săptămâni de la începutul lucrului, un interval pe care mulți dintre actori îl percepeau ca insuficient pentru un pariu atât de important. Prezența publicului nu avea să contamineze conturul încă neîmplinit al fiecărei creații, intensitatea relațiilor încă ezitante? Temeri erau destule. Din fericire, personajul care deținea cheia provocărilor se afla în mijlocul nostru, urmărind atent, calm, sever – în același timp, amuzat și relaxat –, reprezentația pe care o pusese la cale și care s-ar fi putut numi la fel de bine: *„Pescărușul" și publicul său.*

„Din clipa în care simțim că o a treia persoană ne privește, condițiile de repetiție sunt întotdeaua mai bune", spune Peter Brook, în volumul *Le diable c'est l'ennui, propos sur le théâtre* (Actes Sud, 1991). În contextul relatării de față, numele lui Brook se impune firesc. E, practic, unicul reper inconturnabil. Andrei Șerban face parte dintre extrem de rarii artiști care-și găsesc drumul fără ca asta să presupună trădarea, repudierea maestrului, recunoscut pe viață. Prin urmare, și pentru el, *privirea* unui public e singurul fapt în măsură să legitimeze actul teatral: rostul, direcția justă, dar mai ales calitatea acestuia. Așa se explică nevoia sa de a experimenta mereu, într-un soi de laborator deschis, cu vedere spre viață

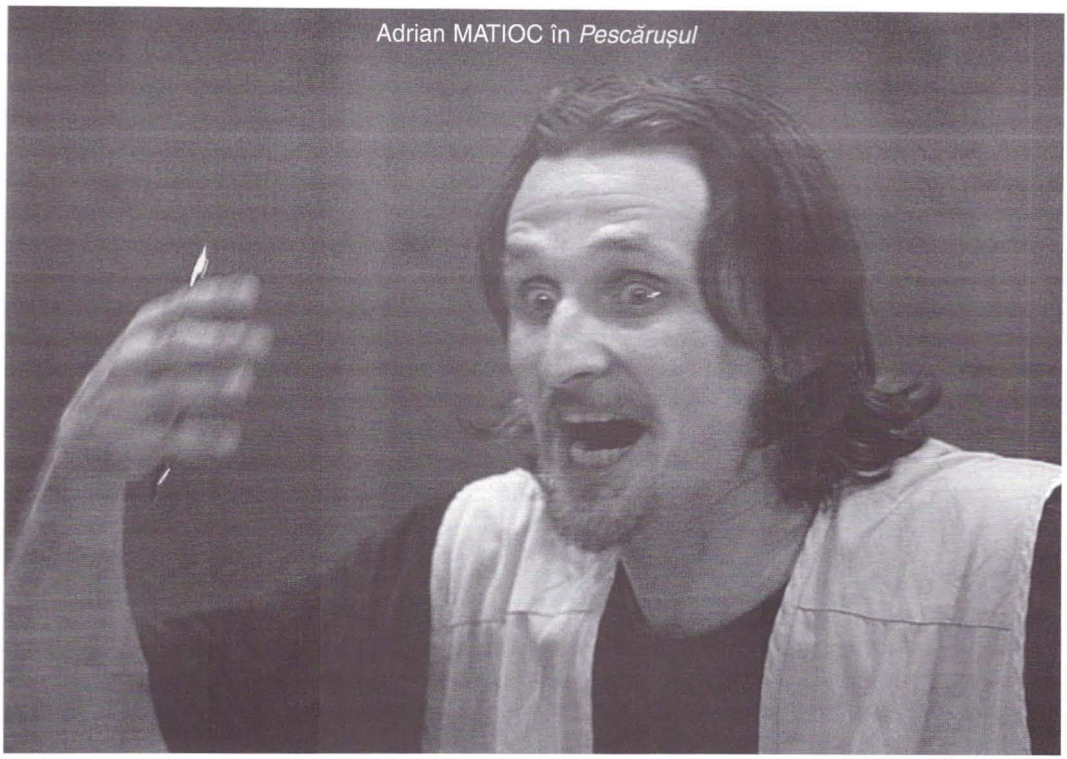

Andreea BIBIRI în *Pescărușul*

și oameni. Soluții, variante noi îi sunt inspirate de reacțiile proaspete, virgine ale publicului sau, la fel de bine, sunt abandonate fără regrete în perioada (obligatorie) a vizionărilor. În monografia „perioadei americane" pe care i-o consacra Ed Menta în 1999, poate fi întâlnită și această prețioasă mărturie: „[A.Ș.] abia acum începe să lucreze – să monteze, când vede spectacolul cu public."

Și totuși, la Sibiu, am avut senzația că, odată acceptați în laboratorul regizorului, spectatorii au devenit ei înșiși parte activă a unui experiment. De ce spun asta? Am citit de curând, în pertinenta relatare a Marinei Davâdova, despre *Pescărușul* regizat de Lev Dodin, la Malâi Teatr. După toate indiciile, noutatea acelui spectacol consta în faptul că fiecare episod semnificativ al piesei (mărturisiri de dragoste, rupturi etc.) își avea propriul spectator – un alt personaj, „deloc indiferent la ce se petrece în scenă" nimerindu-se, vezi bine, să fie de față – iar asta, firește, „făcea ca relațiile să devină mai sfâșietoare, iar evenimentele să capete un sens cu totul neașteptat".

Atunci când își antrenează actorii să rostească anumite replici către public, să (re)stabilească mereu, din priviri, contactul cu acesta și uneori chiar să propună schițe de dialog partenerilor din sală, intuiția lui Andrei Șerban nu funcționează oare în același sens? La drept vorbind, a integra prezența unui public și a regla/acorda reprezentația în funcție de reacțiile spontane ale acestuia poate constitui o cheie de lectură perfect justificată, cumva organică unui text care vorbește despre teatrul-similiviață și, implicit, despre viața-similiteatru.

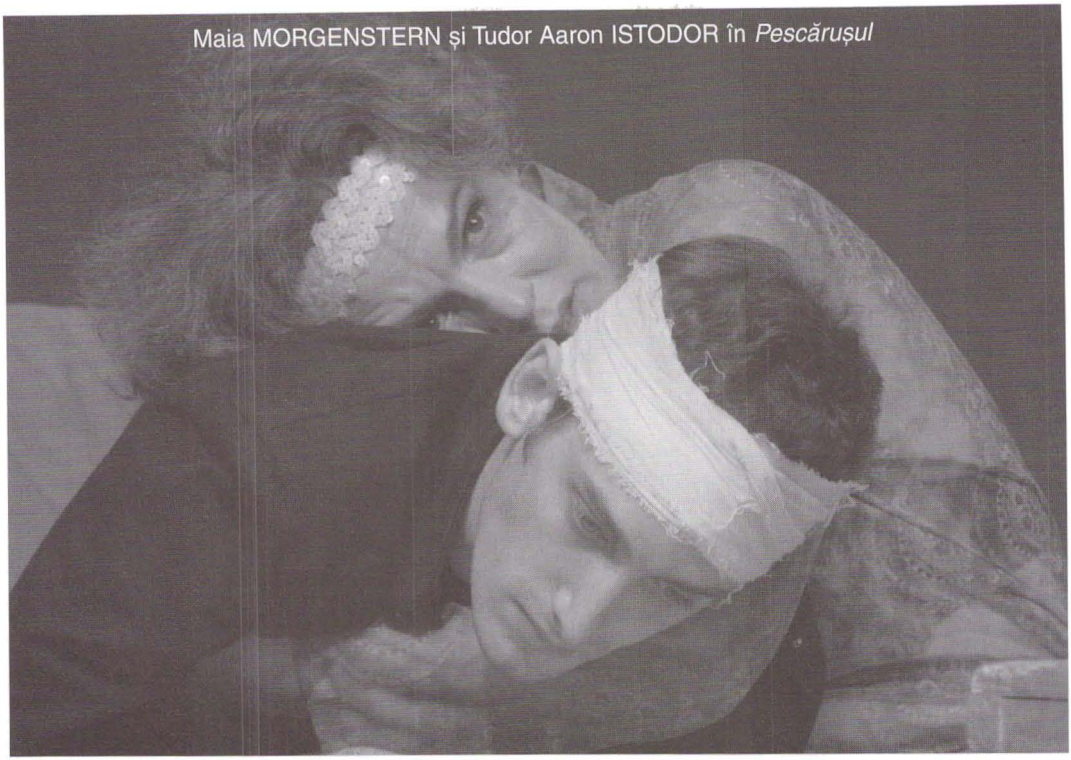
Pe scena sibiană, spectatorul se simte, grație acestei strategii, dar și proximității față de actori, un martor privilegiat, care poate ameliora sau perturba într-un


Adrian MATIOC în *Pescărușul*

mod subtil alchimia fiecărei seri. Ba mai mult, dată fiind configurația variabilă a distribuției, i se poate întâmpla să asiste succesiv la versiuni sensibil diferite ale aceluiași spectacol. Așa cum mi s-a întâmplat mie. Nu e demn, atunci, de luat în calcul faptul că regizorul care decide să-și scrie *O biografie* dintre atâtea altele posibile poate propune la fel de bine *n*-variante ale aceleiași opere?

Întrebarea poate merge chiar mai departe: a prevăzut oare Andrei Șerban limitele acestui spectacol, cu un destin greu de imaginat, deocamdată, fără complicitatea ludică a publicului de „verificare" și fără intervențiile directe ale creatorului său? Fără acest sentiment palpabil, atent construit, de metarealitate a spectacolului? Căci, pe scena de la Sibiu, cortine cad peste alte cortine, regia lui Treplev se confundă cu regia lui Andrei Șerban, pauza e anunțată de personaje, iar un spectator „interpelat" de Trigorin îl compară pe acesta, spre defavoarea lui, desigur, cu nimeni altul decât cu... Cehov!

Stăruința cu care își reia anumite montări, având, în egală măsură, oroare de autocitare, este o dovadă suficientă că Andrei Șerban „lucrează împotriva textului în loc să i se conformeze" (Ed Menta). Lucru valabil și atunci când îl abordează pe Cehov, autor cu ale cărui texte Andrei Șerban „se luptă" parcă de-o viață. Astăzi, desigur, predilecția pentru dramaturgul îndelung opacizat de tradiția stanislavskiană nu mai surprinde în cazul unui regizor atât de refractar la canoane. Pe teritoriul teatral american, lui îi este atribuită, de altfel, salutara „meyerholdizare" a exegezei scenice cehoviene. *Livada de vișini* pe care am putut-o vedea la Naționalul bucureștean în 1992 era, de fapt, a treia versiune a piesei semnată de Andrei Șerban. Prima, totodată un succes veritabil pe Broadway, data din 1977, iar a doua fusese realizată la Teatrul Shiki din Tokyo.



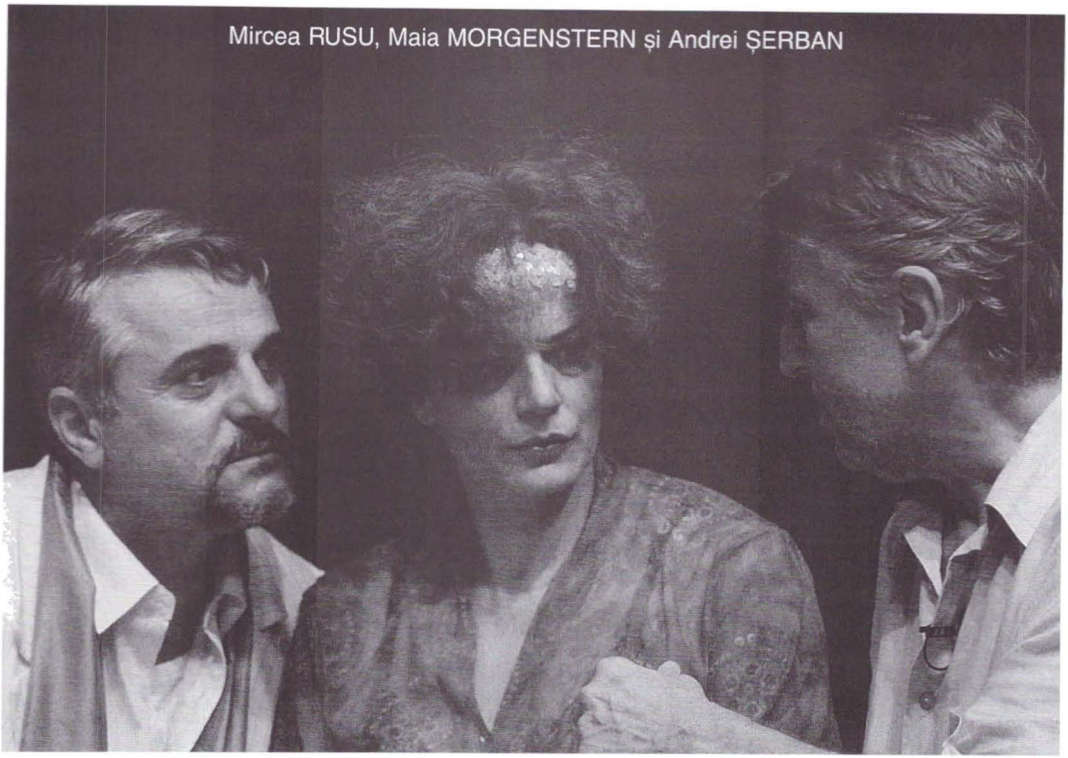
Maia MORGENSTERN și Tudor Aaron ISTODOR în *Pescărușul*

În 1982, regizorul a montat *Trei surori* pentru American Repertory Theatre, iar în 1983, *Unchiul Vania* a fost primul Cehov „atacat" de celebra companie La MaMa.

Pe scena japoneză, Andrei Șerban revine în 1980, cu *Pescărușul*, pe care îl reia în cursul aceluiași an, la Public Theater din New York. Ceea ce nu îl împiedică, în mod curios, să afirme în *Biografia* sa: „Cu *Pescărușul*, deși l-am montat de două ori, aș dori să am o a treia șansă". Să fie opera *princeps* a marii tetralogii cehoviene doar o altă „aventură neterminată", din categoria *Maestrul și Margareta*, și acesta un text neînvins?

28 iulie. E vineri seara și drumul pe Valea Oltului pare o cursă cu obstacole. Ajung cu greu, în ultima clipă, și mă strecor la balconul Teatrului Național „Radu Stanca". Surpriză totală. Întreaga distribuție, asistenții, regizorul, directorul teatrului, oamenii din echipă, cu toții stau așezați simplu, direct pe scenă. Cât despre spațiul propus de Andu Dumitrescu, nici urmă din atmosfera întunecată a altor *Pescăruși* văzuți până atunci de mine. Spațiul de joc e delimitat de o vastă cutie dreptunghiulară, intersectând oglinda scenei, cu pereți albi, aproape imateriali. Podeaua, ușor înclinată, striată, e din lemn, materie concretă și caldă. Cu totul, un spațiu prietenos și luminos. Publicul e așezat de-a lungul pereților (exceptând fundalul) și, cum spuneam, și la balcon.

În ciuda atmosferei neprotocolare, e o seară grea, încărcată. Actorii sibieni își reține cu greu lacrimile atunci când Constantin Chiriac evocă amintirea prietenului său, Virgil Flonda. Andrei Șerban îi preia emoțiile, dar se simte dator să ne prevină: „Veți vedea o comedie, totuși, nu una oarecare, pentru că piesa lui Cehov se încheie, așa cum știți, cu o sinucidere." Încurajează reacțiile spontane („Nu trebuie să vă abțineți să râdeți în momentele amuzante") și anunță că va interveni doar


Mircea RUSU, Maia MORGENSTERN și Andrei ȘERBAN

pentru a regăsi „calitatea" (pentru că „o calitate obținută cu greu se pierde ușor") ori un anume ritm de joc. La prima vedere, actorii care urmează să intre în rol în această seară nu sunt prea ușor de reperat în interiorul grupului, costumele concepute de Maria Miu, acum predominant albe, având croieli moderne și un aer confortabil-boem, degajat. Actorii-spectatori vor lua loc pe perne, foarte aproape de ei, dar amestecați cu publicul „obișnuit". Maia Morgenstern se află deja lângă Tudor Aaron Istodor, iar imaginea acestei complicități teatru–viață e emoționantă în sine, încărcată de promisiuni. În fiecare seară, Andrei Șerban își va alege un alt unghi din care va urmări repetiția, pentru a putea înregistra cât mai exact, seismografic, „momentul când atenția publicului scade".

Ader fără rezerve la acest început de spectacol care simulează atmosfera unei repetiții. *Maşa* (Raluca Iani) și *Medvedenko* (Pali Vecsei) sunt așezați în centrul scenei luminate puternic, uniform. Se întorc spre noi din profil și ne caută privirile. Un contact asumat, interzicând orice adiere de sentimentalism. Primele replici sunt rostite simplu, alb, apoi Maşa se dezlănțuie, cu autoironie, ca o tânără rebelă din zilele noastre, care prizează tutun, bea vodcă și poartă haine negre unisex. Bietul profesoraș se străduiește să fie amabil, curtenitor, dar nu e decât o pacoste, așa că Maşa se simte obligată să-l ia peste picior: „Mă lași?". Tonul cotidian-agresiv în care-și îmbracă exasperarea fără obiect ne avertizează din start asupra unei lecturi actualizate inclusiv la nivelul limbajului.

Aici se impune o paranteză: atunci când respinge traducerea „catastrofală" a lui Moni Ghelerter și R. Teculescu, Andrei Șerban nu se referă la calitatea textului, ci la inactualitatea lui inerentă. El are nevoie de un Cehov „mai apropiat de noi toți". În caietul-program al *Livezii de vișini*, își dorea, de pildă, ca textul propus „să nu

Raluca IANI, Maia MORGENSTERN și Cornel RĂILEANU

sune nici arhaic, nici ostentativ de contemporan". În spectacolul sibian, lucrurile par împinse și mai departe. Nu-mi dau seama câte modificări a suferit de-a lungul repetițiilor traducerea realizată de Maşa Dinescu, dar în mod sigur actualizările surprind pe oricine. Foarte clară este intenția de aducere la zi a tabloului psihosomatic al personajelor, precum și a terminologiei critice la care apelează exponenții celor două generații de artiști, Arkadina și Treplev, arbitrați de doctorul Dorn. În această lume mică, e multă „hipersensibilitate", oamenii „insistă", „exagerează", se „implică". Nina caracterizează casa Sorin drept „o gașcă de boemi", Arkadina îi reproșează lui Șamraev: „Mă întrebi despre tot felul de fosile", Dorn admite că scrierile lui Kostea sunt „pregnante", „păcat numai că nu-și propune anumite scopuri", iar acesta își acuză mama, în termeni curenți: „Tu și prietenii tăi răsuflați ați pus monopol pe artă și credeți că doar ce faceți voi contează, iar în rest călcați în picioare și sufocați totul! N-am pic de respect pentru tagma voastră!".

O altă surpriză, majoră și, dacă vreți, prima intervenție autoreferențială. Prezentându-i lui Sorin locul în care va debuta ca dramaturg și regizor, Treplev declară: „Poftim teatru. Cortina, două culise și, în rest, *spațiu gol*. Nici un fel de decor". La cea de-a doua reprezentație, replica va fi reluată chiar mai insinuant de *Sorin*–Marian Râlea, iar regizorul însuși o va sublinia de pe margine: „Exact: *spațiu gol*! Trebuie să sune ca un citat". Ce e drept, și publicul serii e mai degrabă un public de cunoscători, ca la o veritabilă premieră. Iar jocul demonstrativ pare, în aceste condiții, justificat.

Deși personajele sunt tratate cu multă libertate, cu un amestec variabil de tandrețe și cruzime, care le lasă pradă fie violentelor crize de nervi, fie șarjelor de

umor frust, e limpede că pentru Andrei Şerban, ele alcătuiesc, până la urmă, un grup cu profil uman (şi artistic) destul de compact. Faţă de realitatea falsă în care trăiesc sau faţă de lumea iluzorie pe care şi-o construiesc nu e loc de complezenţă, sentimentalism (decât simulat) ori partizanate. Prin urmare, nimeni nu e cruţat şi nu e mai bun decât ceilalţi (nici măcar *aceasta* Nina care copiază pe furiş, cu o expresie naivă, comică, uşor stupidă, gesturile maestrei Arkadina).

Principala calitate a montării decurge, însă, din precizia cu care aduce în prim-plan interacţiunea neîntreruptă a triunghiurilor afective. Jocul precipitat al actorilor corespunde parcă imaginii sugerate de Patrice Pavis într-un comentariu al piesei: fiecare personaj îşi joacă „rolul său simultan de pescăruş şi de vânător". În pânda lor unidirecţionată, în asalturile verbale şi fizice eronat dirijate şi, prin urmare, respinse cu vehemenţă de partener, se acumulează incredibil de multă tensiune sexuală care dublează şi amplifică, insuportabil, drama ratării profesionale. Stilul de joc propus de regizor, şocând, în primul rând, prin abordarea extrem de fizică a relaţiilor şi acţiunilor individuale şi reclamând din partea actorilor aproape o elasticitate de gimnast, conduce spre o coregrafie pasională care mai are, însă, nevoie de reglaje extrem de fine, la detaliu.

Luminile, în combinaţii de planuri şi intensităţi mereu surprinzătoare, contribuie la fluidizarea legăturilor dintre episoade şi stări contradictorii. Panourile laterale sunt utilizate la maximum, prin iluminarea în *contre-jour*, pentru jocurile de umbre şi siluete, aici extrem de importante.

Finalul spectacolului lasă încă impresia unei variante de lucru, rămânând, însă, gravat în memorie, în primul rând, prin reacţia lui Trigorin. Sinuciderea lui Treplev îi reactivează acestuia reflexele de scriitor, drept pentru care, sustrăgându-se brusc din cadru, se şi grăbeşte să îi consemneze detaliile în carneţelul său, în vreme ce, după un heblu scurt, Treplev însuşi reapare în spatele cortinei albe, declarând că „spectacolul s-a sfârşit."

O concluzie personală: *Pescăruşul* lui Andrei Şerban inventariază (aproape tot atâtea) modalităţi (câte personaje) de raportare la ideea de *teatru*: atitudini idealiste, greşite, iluzorii, extrem de diferite. E limpede că teatrul nu înseamnă acelaşi lucru pentru niciunul dintre eroii piesei şi, de altfel, pentru niciunul dintre spectatorii ei. Din manifestul ilar al lui Sorin: „Avem nevoie de teatru!", fiecare e liber să înţeleagă ce vrea. Iar spectacolul lui Şerban radiografiază exact acest teribil *malentendu* care se întâmplă să deturneze şi să păcălească destine. Dacă regizorul vede în *Pescăruşul* „cea mai antiromantică dintre piesele lui Cehov" e pentru că abia acum, punând-o în scenă a treia oară, a detectat aici „un teatru sec, al imaginaţiei bolnave", complet străin, rupt de adevărul vieţii (aşa cum îi declară Iuliei Popovici pentru *Observatorul cultural*). Tensiunea înseamnă în spectacolul său, paradoxal, identitatea dintre mediocritatea teatrului jucat în viaţă (Arkadina) şi neputinţa de a aduce viaţa adevărată în teatru (Treplev). Pe tema mediocrităţii se glosează, de altfel, din plin: „am dat chix... sunt o mediocritate, un ratat" (Kostea); „e plăcut să fii scriitor, chiar şi unul mai puţin celebru" (Sorin); „maeştrii sunt rari în zilele noastre, dar, în medie, nivelul actorului a crescut" (Dorn).

Pescăruşul lui Andrei Şerban nu reprezintă o lectură radicală a piesei, ci mai degrabă una proaspătă, impusă de o *traducere* nouă, de formula *spaţiului gol,* care, combinată cu exigenţele proximităţii public–actori, reclamă, desigur, un anumit *stil de joc* (alternanţa neîncetată dintre distanţarea şi identificarea cu personajul).

Spaţiul. În notele lor de regie, Lucian Pintilie şi Aureliu Manea (Şerban, de asemenea, în versiunile sale scenice anterioare) invocă necesitatea de a delimita

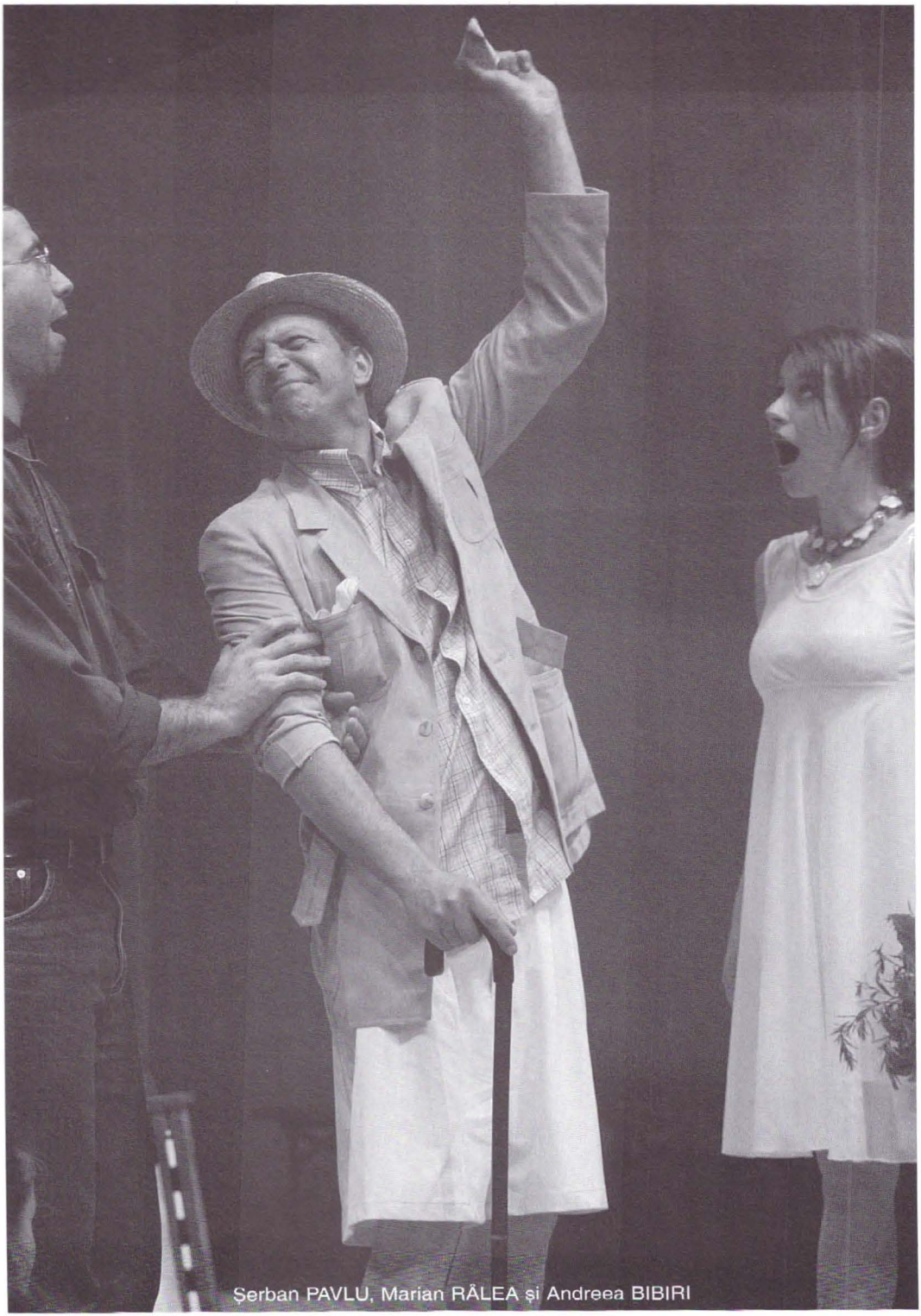
pe scenă două sau chiar trei spații de joc. „Banalitatea și mizeria vieții" trebuie separată, astfel, de scena lui Treplev, „spațiul sacru, turnul de fildeș, scena în scenă" (Manea). Pintilie apelează și el la „compunerea în planuri dispersate (memorie, imaginație, realitate)", figurate printr-un spațiu metaforic, „al oglinzii" (amfiteatrul și lacul) și un altul „strict realist", „al dezbaterii", între care intervine un element neobișnuit, puntea florilor din teatrul japonez tradițional, care străbate sala și pe care se pășește înspre moarte sau necunoscut, fiind, de aceea, rezervată lui Treplev și Ninei.

Nimic din aceste tentații teoretizante, din aceste grile de lectură oarecum procustiene nu afectează spațiul unic, omogen și vast al spectacolului de la Sibiu. Un spațiu gol, brookian, cu toate că bine delimitat prin prezența pereților. El rezonează perfect cu replica preferată a lui Andrei Șerban – „Atunci să ne fie arătat acest nimic" – prin care idealistul Treplev îl sfidează pe cinic-scepticul Sorin („Peste două sute de mii de ani nu va fi nimic"). A face palpabil și vibrant „invizibilul", iată marele pariu al artei, al teatrului, în viziunea lui Andrei Șerban (indiscutabil, pe urmele lui Brook: „a înțelege vizibilitatea invizibilului este opera unei vieți").

Personajele pătrund în cutia-acvariu din mai multe direcții: există, pe lateralele dinspre public, două intrări înguste care dau spre coridoarele/ culisele „casei". Există, de asemenea, latura din fundal, închisă sau descoperită printr-un element surprinzător, *cortina*, pe care ne-am grăbi să o catalogăm drept accesoriu definitoriu al unei epoci teatrale apuse, dacă Ed Menta nu ne-ar asigura că Șerban „e fascinat de acest simbol fizic a tot ceea ce e misterios în spectacolul de teatru". Dar aici nu este vorba doar despre cortina convențională (o uriașă pânză albă), ci și despre fundalurile poetice, stilizate, pictate de Marielle Bancou. Succesiunea acestor veritabile tablouri (și ea, o compoziție plastică în sine) ritmează trecerea timpului, precizând, totodată, dominanta cromatică a fiecărui act (albastrul lacului și al nopții, roșul aprins, griul sumbru se reflectă în costumele personajelor).

Locuința lui Sorin și teatrul lui Treplev împart același sol. Cu toate astea, pentru Arkadina, podeaua din lemn reprezintă, univoc, Scena pe care ea este eterna protagonistă. În schimb, pentru Treplev, teatrul nu înseamnă doar suprafața expusă, vizibilă publicului. O secvență memorabilă pune în valoare ambivalența și deschiderea nelimitată oferite de acest spațiu. Spectacolul în care evoluează Nina Zarecinaia e conceput de Treplev ca un flux progresiv de energie: aburul de artă naivă inițiat în spatele cortinei trebuie să devină un iureș care să antreneze cu sine toate personajele, anulând orice rezistență. Cu toate astea, mai mult curiozitatea e cea care le mână de-a valma pe urmele Ninei, prin culisele teatrului (coridoarele casei). Siluetele personajelor sunt proiectate pe ziduri, „umbrele străvechi" care veghează lacul (invocate de Nina/Treplev) fiind animate, astfel, într-un mod ludic, naiv. Pentru scurt timp, spațiul devine fluid, nemărginit. Refuzând din start jocul, Arkadina se trezește singură în vasta încăpere întunecată, de fapt, pe scena goală. Publicul ei a părăsit-o, atras de un alt spectacol, pe care îl socotește pretențios și absurd. Din fericire, intrate din nou în spațiul securizant controlat de Arkadina, personajele se trezesc de sub vrajă, cu graba sau lentoarea pe care le-o dictează propria (in)aderență la mediul ficțional. Aici, unde viața și teatrul se confundă, eșecul lui Treplev pare cu atât mai dureros. El e definitiv.

Andrei Șerban e de acord să asist la repetiția „internă" de dimineață: „vino, ai ce învăța". Fără să știu, voi fi martora unui bilanț planificat de regizor, acum, când actorii din ambele distribuții au avut deja ocazia să fie, pe rând, și spectatori și protagoniști. Pe scena vag luminată, se strâng cu toții în cerc, o altă formulă de



Şerban PAVLU, Marian RÂLEA şi Andreea BIBIRI

Ofelia POPII

lucru în grup preluată cu succes de la Brook. Andrei Şerban îl invită pe fiecare în parte să-şi spună părerea despre primele reprezentaţii, văzute dinăuntru, dar şi din afară. Gelu Potzolli este primul care vorbeşte despre „relaxarea firească" pe care au adus-o, după atâtea săptămâni de lucru în orb, aceste „şnururi", dar mai ales prezenţa publicului. Şi pentru alţii sunt mai clare acum ideile simple pe care le urmăreşte, în fond, spectacolul. Adrian Matioc relatează chiar o poveste, surprinzându-l plăcut pe regizor: un prieten actor, care s-a retras de curând la ţară, i-a mărturisit regretul de a fi trăit o viaţă întreagă emoţiile, bucuriile şi iluziile altora, înstrăinat de senzaţiile simple, directe ale naturii. Andrei Şerban recunoaşte aici exact „morala" spectacolului său, care demontează pas cu pas prejudecăţile despre teatru şi artă, înţelese ca substitute de esenţă superioară ale vieţii. În această capcană cad aproape toate personajele, iar unele (Nina Zarecinaia, în primul rând) se încăpăţânează să persiste în iluzie, înlocuind un văl cu un altul la fel de gros. Dar şi alte momente din spectacol, amplificate până la limita suportabilului (criza de nervi a Maşei) sau, dimpotrivă, ecranate (gelozia Polinei care îi smulge lui Dorn florile oferite de Nina), sugerează la fel de bine contaminarea cu un mod teatral, patetic, ridicol de a înfrunta viaţa.

Mariana Presecan, care a urmărit cea de-a doua reprezentaţie de la balcon, vede spaţiul ca pe un „acvariu" în care se agită personajele, asemenea unor peşti lipsiţi de oxigen. Construcţia decorului li se pare încă actorilor oarecum derutantă. Jos, la nivelul scenei, latura dinspre sală e închisă printr-un perete din lemn, ceea ce poate crea o senzaţie de claustrofobie publicului şi interpreţilor. În acelaşi timp, teoretic vorbind, spectatorii care urmăresc reprezentaţia de la balcon ar trebui să aibă o perspectivă diferită, să spunem, mai detaşată asupra spaţiului de joc. Totuşi, de acolo am văzut eu primul spectacol şi nu m-am simţit câtuşi de puţin exclusă, dimpotrivă, mi s-a părut că poziţia mea rima foarte bine cu prima secvenţă a montării, în care actorii luau act de prezenţa publicului. Andrei Şerban dezleagă, însă, „misterul" într-un mod cât se poate de simplu, tehnic: obligaţi să îşi ridice privirile, să li se adreseze şi „partenerilor" de la balcon, actorii îşi îngăduie un joc „mai deschis", într-un cadru mai larg. Regizorul îi îndeamnă chiar să atace cu mai mult curaj acest spaţiu generos şi să privească publicul în ochi (aşa cum o face, de pildă, Maia Morgenstern, în modul cel mai natural, total dezinhibat).

Constat cu uimire că, după şase săptămâni de lucru (după unii, cinci, pentru că „s-a pierdut" timp preţios cu traducerea textului), se discută rezultatele în termeni segregaţionişti: există, încă, un „grup sibian" şi un altul „bucureştean", „al vedetelor", ba chiar un vag complex de inferioritate al celui dintâi. În interioriul echipei, competiţia pare inegală, aşa încât felicitările pe care şi le adresează unii celorlaţi capătă câteodată accente (auto)ironice. După părerea actorilor care au jucat în deschidere, la a doilea spectacol, relaţiile dintre personaje au funcţionat mai puţin. Explicaţia e şi ea simptomatică pentru starea de spirit din interiorul grupului: se simte că pe scenă sunt personalităţi, iar forţa lor individuală, autonomă e copleşitoare. Fără să pară surprins, Andrei Şerban reaminteşte o indicaţie mai veche: ideea jocului ca o luptă de calitate superioară între „forţa actorului" şi „sensibilitatea umană, delicată a personajului". Între aceşti poli trebuie căutat echilibrul ideal: rolul va fi putea fi luat în posesie asemenea unui imobil, iar în acelaşi timp, actorul se va simţi „locuit", dar nu sufocat de personaj.

Ceea ce pare să îl deranjeze, însă, cu adevărat este mărturisirea unei tinere actriţe care a resimţit (în rolul Polinei Andreevna) o senzaţie de disconfort şi inadecvare: deşi crede că a înţeles personajul, Cristinei Stoleriu i se pare că îşi execută partitura într-un mod mecanic. Andrei Şerban răbufneşte: e foarte grav să

te trezești astfel în plină reprezentație. Ar fi trebuit să îi semnaleze cu mult mai devreme că nu se află pe drumul cel bun și să se țină de capul lui pentru a obține toate lămuririle necesare. O asemenea situație i se pare dezastruoasă pentru un actor.

Cristinei Flutur, foarte tânăra interpretă a Ninei Zarecinaia, experiența acestor repetiții cu public i se pare extrem de crudă: cum poți ști că e bine ceea ce faci, când tu simți într-un fel, dar ai *feed-back*-uri contradictorii? Rolul nefiind încă sedimentat, varietatea reacțiilor de după spectacol o derutează. Andrei Șerban e convins că, pentru actorul asaltat de temeri și nesiguranță, nu există decât o soluție. În aceste condiții, el trebuie să se întoarcă mereu la întrebarea fundamentală: „De ce sunt pe scenă? De ce sunt actor?", singura în măsură să îi ofere o judecată de valoare sinceră în legătură cu propriul talent și să îl facă receptiv la critici fără a-i zdruncina reperele interioare. Pentru Andrei Șerban, „teatrul este, într-adevăr, o artă sacră", dar „câți dintre noi avem calificarea de a ocupa poziția în care ne aflăm?" Cimentați în clișee, iluzii, minciuni, confruntarea cu propriul adevăr, cu realitatea propriului talent (sau a lipsei lui) reprezintă un moment greu de depășit. În același timp, însă, actorul nu are încotro: „ca să poți apărea în fața unui public, trebuie să crezi că ești bun, chiar dacă simți că lucrurile nu stau chiar așa."

Învingându-și parcă ezitările, Andreea Bibiri observă că au avut cu toții de îndeplinit prea multe sarcini de joc, de memorat prea multe detalii, într-un interval foarte scurt, unele fiind schimbate sau fixate pe ultima sută de metri. Nu se simte încă stăpână pe sine, nu are încă bucuria de a juca și de a se recunoaște în personaj. Mărturisirea ei are, parcă, darul de a capta și alte tensiuni până atunci ținute în frâu. Încet, încet, se spun și lucruri mai puțin plăcute, iar dialogul face loc până la urmă monoloagelor tot mai lungi. Andrei Șerban tace de minute în șir, din colțul meu, îl văd cum cade în sine. A încetat să își mai privească interlocutorii, pare că meditează, fără să-și exteriorizeze, totuși, mâhnirea, dezamăgirea. Mai mult ca sigur, îndelungata sa experiență cu actori de calibre diferite, de culturi și structuri diferite, l-a îndemnat să provoace *tocmai acum* o criză în interiorul grupului. Tensiunile, inerente în această fază de lucru, se cer, totuși, pacificate: „Din punct de vedere uman, apreciez enorm și respect sinceritatea opiniilor voastre, dar trebuie să ne oprim în acest punct. Să mai continuăm acum discuțiile în grup ar fi distructiv." Fiecare actor își va primi și studia individual notele distribuite de asistenta de regie. Concluzia se impune de la sine: „Să nu mergem prea departe cu iluziile. Nu sunteți un grup, nici măcar voi, sibienii." Dacă aceste săptămâni nu au putut coagula un crez comun, ei trebuie, totuși, să continue munca împreună. De acum înainte, Andrei Șerban nu va încuraja decât dialogul individual actor–regizor.

Faptul de a fi asistat la acest moment delicat îmi semnalează încă o dată importanța pe care o deține *Pescărușul* în ochiii creatorului său. Nu poate fi întâmplător că în distribuția primului spectacol pe care Andrei Șerban îl semnează în țară după mai bine de un deceniu, se regăsesc Maia Morgenstern și Mircea Rusu, actori care au făcut parte din nucleul spectacolelor sale – eveniment de la începutul anilor '90. Prezența lor induce, la modul afectiv, un sentiment de continuitate, altminteri trădat pe toate planurile. După cum nu sunt întâmplătoare nici primele cuvinte pe care regizorul le-a adresat actorilor și spectatorilor, pe scena sibiană. Întrebarea *Cine are nevoie de teatru?* trimite la titlul unui important spectacol al său, dar e și un racord necesar, programatic, pentru un regizor care așază această formulă în centrul artei și pedagogiei sale. Dacă pentru Camil Petrescu, formula existențială era: „câtă luciditate, atâta dramă", Andrei Șerban ar

putea pretinde: „Câtă luciditate, atâta comedie nemiloasă". Poate de aceea se şi încăpăţânează să vadă *comedia* în *Pescăruşul*, text despre dialogul ratat dintre teatru şi viaţă. Pentru regizorul Andrei Şerban a trecut vremea iluziilor glorioase, entuziasmul a fost învins de prudenţă, iar nostalgia de seninătate. *Pescăruşul* se dovedeşte a fi partitura ideală pentru acest spectacol-recviem (unul cu semn răsturnat) al speranţelor, iluziilor, pe scurt, al spiritului întruchipat de *Trilogia antică*. Nu, teatrul nu e mai bun decât viaţa şi nu poate fi trăit în locul ei.

Pescăruşul sau „teama de vid". M-a urmărit mult timp secvenţa în care Arkadina experimentează, pentru prima dată în carieră, angoasa de a se afla pe o scenă goală, când simte cum îi fuge pământul de sub picioare, când ea, marea actriţă, rămâne descoperită în faţa publicului „real" (nu a celui din piesă) şi, conştientă de prezenţa lui, e obligată să camufleze cumva absurdul situaţiei. Fiecare interpretă a personajului a atacat altfel acest pasaj: Maia Morgenstern a jucat plictiseala, amuzamentul uşor crispat, în timp ce pe chipul Marianei Presecan am văzut stupoarea, curiozitatea abia înfrânată, dar şi revolta celui care nu primeşte ce i se cuvine. Secvenţa pare transcripţia scenică fidelă a mutaţiei semnalate de Brook în al său *Spaţiu gol*: „În teatru, de secole, tendinţa a fost ca actorul să fie pus la distanţă, pe o platformă, înrămat, împodobit, luminat, pictat, pe tocuri, astfel încât să-l convingă pe neştiutor că el e sacru, că arta sa e sacră. Înseamnă, oare, asta respect? Sau este doar *teama celui expus* că luminile ar fi prea puternice şi apropierea prea mare?" Momentul, destul de scurt în spectacol, e decupat foarte pregnant, şi de aceea, e şi intens. Arkadina trăieşte, prin urmare, oroarea actorului burghez (agentul teatrului „muribund") faţă de *spaţiul gol*. E un test la care spectacolul lui Andrei Şerban îi supune, de altfel, amară ironie, chiar pe unii dintre interpreţi. Eram de faţă când un actor a mărturisit că se simte prea închistat în clişee pentru a se putea bucura de prospeţimea acestui spectacol conceput pentru şi adresat, poate, „unor oameni mai tineri".

A lucra cu Andrei Şerban presupune pentru actori, aşa cum o confirmă şi cartea lui Ed Menta, o imensă disciplină în a respecta până la asumare detaliul stabilit (iar în repetiţiile publice cu *Pescăruşul*, intervenţiile regizorului au exact acest rol). În ciuda aparenţelor, el acordă şi textului o importanţă excepţională. Sau, mai degrabă, acelei variantei de text la care ajunge în urma discuţiilor cu traducătorii şi a lucrului cu actorii. Deranjat de prea desele aproximări din timpul repetiţiilor deschise, Andrei Şerban le recomandă interpreţilor să folosească orice pauză pentru a-şi fixa în memorie replicile întocmai cum au fost scrise. O fidelitate care se cere corect înţeleasă: „ideea e să-l respectăm pe Cehov şi nu pe Andrei Şerban, spunând pe gură exact cuvintele autorului".

Şi totuşi, în egală măsură, regizorul le pretinde actorilor săi cea mai mare suplete, conform teoriei lui Brook: „Adevăratul proces de construcţie este în acelaşi timp un soi de demolare". Disponibilitatea extremă, acea calitate specială a atenţiei în care se regăsesc şi precizia, şi vulnerabilitatea actorului, sunt cultivate neîntrerupt, prin exerciţii care, pretinde Andrei Şerban, au efecte miraculoase: „vocea se implică, inteligenţa nu adoarme, iar trupul este activ şi nu trândăveşte".

În fiecare dimineaţă şi până înainte de spectacol, sunt reluate repetiţiile interne, cu o energie ce pare inepuizabilă în cazul regizorului. Una dintre cele mai mari griji ale sale este să elimine timpii morţi dintre gesturi, replici, priviri, iar în acest sens începutul spectacolului este foarte important, pentru că el dă tempoul corect. O altă preocupare majoră: menţinerea contactului vizual cu toţi spectatorii. Ca să exprime nervozitatea lui Trigorin, Adrian Matioc e sfătuit să îşi fragmenteze

discursul, atfel încât fiecare replică să fie adresată unei alt segment de public. Cel mai mult mă impresionează modul în care repetă Cristina Flutur şi Tudor Aaron Istodor scena atât de dificilă a despărţirii dintre Nina Zarecinaia şi Treplev. Punând în practică teoria percepţiei fragmentare asupra realităţii, pe care o au, se pare, naturile schizofrenice, Andrei Şerban decupează fiecare replică şi le cere să o abordeze în altă cheie. Ceea ce pare să ţină exclusiv de tehnică se dovedeşte, odată asamblat, complet neaşteptat, proaspăt, un mozaic de sensuri şi stări tulburătoare. Tinerii actorii se simt ajutaţi, înaintând pe un teren ferm. E o atmosferă de lucru concentrat şi eficient, revigorantă după atâtea ore petrecute în teatru.

Pescăruşul sibian al lui Andrei Şerban poate fi socotit, într-un mod subtil, spectacolul de sinteză al montărilor sale cehoviene. În *Biografie*, mărturiseşte, de pildă, că a descoperit „simplitatea lui Cehov" graţie *Livezii* lui Brook, care l-a impresionat profund. Cu *Unchiul Vania*, şi-a propus, prin urmare, o abordare „mai austeră", renunţarea treptată la „imagini teatrale puternice" în favoarea lucrului cât mai concentrat cu actorii. Tot acum i se pare obligatoriu ca „spectatorii să aibă o relaţie intimă cu actorii". Acelaşi demers pentru *Trei surori*: „mi-am propus să pornesc la un drum auster, pe o scenă goală, dezbrăcată de artificii şi efecte, împreună cu o trupă tânără şi entuziastă". Regăsim ecoul acestor notaţii în *Pescăruşul* sibian. Şi tot aici, ca nişte aluviuni sau reminiscenţe, sunt reluate soluţii experimentate deja în montările anterioare: fundaluri pictate şi podea de lemn, ca în versiunea new-yorkeză a piesei; adresarea directă către public, practicată în *Trei surori*; privirea de sus asupra spaţiului de joc (amintind de *Prinţul constant* al lui Grotowski), existentă în *Unchiul Vania* („distanţa între actori şi public sublinia teatralismul din spectacol", precizează Ed Menta). Şi „abordarea fluidă, cinematografică" a stilului de joc, atât de apreciată de criticii săi, îşi are, din nou, corespondent în *Pescăruşul* sibian (la repetiţii, Andrei Şerban le amintea actorilor că „în acest spectacol, ideal ar fi un joc de cinema, nu de teatru").

Probabil că foarte nouă este această omogenizare a spaţiilor şi, totodată, a lumilor care se întâlnesc în piesa lui Cehov. Diferenţa dintre „ritualul" intens al artei şi cenuşiul cotidian a fost abandonată.

Următorul pasaj din *Spaţiul gol* mi se pare că ar putea rezuma exemplar *complexul lui Treplev*, pe care îl actualizează în felul ei fiecare nouă generaţie de artişti: „Într-o epocă unde totul e în mişcare, orice căutare este automat o căutare a formei. Distrugerea vechilor forme, încercarea altora noi, cuvinte noi, relaţii noi, locuri noi, clădiri noi, toate ţin de acelaşi proces şi *orice spectacol este un cartuş izolat tras într-o ţintă invizibilă*."

Finalul *Pescăruşului* sibian, în care Treplev se sinucide, închizând spectacolul în bucla propriei vieţi, aşază retrospectiv întreaga reprezentaţie sub semnul unui astfel de experiment care îşi caută – fără încrâncenare – răspunsul în necunoscut.

Teatrul Naţional „Radu Stanca" Sibiu, – Repetiţii deschise cu *Pescăruşul* de A.P. Cehov. **Traducerea şi adaptarea: Maria Dinescu şi Andrei Şerban. Regia: Andrei Şerban. Distribuţia: Maia Morgenstern/Mariana Presecan (*Arkadina*), Tudor Aaron Istodor/Adrian Neacşu (*Treplev*), Mircea Rusu/Adrian Matioc (*Trigorin*), Marian Râlea/Gelu Potzolli (*Sorin*), Andreea Bibiri/ Cristina Flutur (*Nina Zarecinaia*), Ovidiu Moţ/Dan Glasu (*Şamraev*), Cristina Stoleriu/ Florentina Ţilea (*Polina Andreevna*), Diana Fufezan/Raluca Iani/Ofelia Popii (*Maşa*), Cornel Răileanu/ Doru Presecan (*Dorn*), Şerban Pavlu/ Viorel Raţă/Pali Vecsei (*Medvedenko*). Decorul: Andu Dumitrescu. Costumele: Maria Miu. Fundaluri picatate de Marielle Bancou. Asistenţi de regie: Radu Alexandru Nica, Dana Taloş, Codruţa Vasiu. Datele reprezentaţiilor: 28, 29, 30 şi 31 iulie 2006.**

INTERVIURI

George BANU:

„Mă hrănesc din spectacole și din viață... din concretul lor"

Andreea Dumitru: *La începutul verii (și nu al toamnei, așa cum e consacrată ideea de* rentrée*), v-ați făcut o dublă întoarcere, spectaculoasă, acasă, în lumea teatrului românesc. Întâi în calitate de actor, apoi de critic, teoretician și profesor cu merite recunoscute prin acordarea titlului de Doctor Honoris Causa al Universității „George Enescu" din Iași și al U.N.A.T.C. „I.L. Caragiale". V-ați început drumul în teatru ca student la actorie, dar abia după aproape 40 de ani, dacă nu greșesc, mai exact, pe 6 iunie 2006, ați urcat pentru prima dată pe scena Casandrei, într-un rol ceremonial, emoționant. Și ați fost cu adevărat actor, cu propriul text în mână,* Uitarea*, pe scena Teatrului Național din Cluj și pe cea a Teatrului Odeon, în spectacolul lui Mihai Măniuțiu. O asemenea dublă* rentrée *invită parcă la bilanțuri afective. Nu știu dacă ideea de bilanț personal vă este pe plac, dar pentru cei care văd în dvs. un model, ea este necesară.*

Totuși, voi începe cu o curiozitate abruptă: cine v-a spus pentru prima dată „Biță"?

George Banu: Credeți că e interesant? Și întrebarea și răspunsul au ceva din ritualul interviurilor de star… iar pe deasupra, originea lui „Biță" e anonimă! Ceea ce e mai amuzant e că acest *surnom*, în mod inexplicabil, a evoluat geografic. La Buzău, de unde sunt, mi se spunea „Biți", care la București a devenit brusc „Biță". Dacă azi puțini mai îmi spun „Biți" – din cauză de morți și dispariții – „Biță" rezistă. Mă jenează când însă cineva revine la apelația inițială fără a face parte din primul cerc al memoriei; e ca un intrus ilegitim. Stratificației geografice îi corespunde o geologie biografică pe care eu o identific și cunosc… La Paris am ajuns la stadiul adult, desemnat prin „Georges", cu un „s", *a la française* și „Biță" nu persistă decât pentru prietenii români. N-aș vrea niciodată să mă despart de el, e ca o pecete originară pe care doar inițiații din țară o cunosc, adoptând uneori formule amuzante, căci, pentru unii, din respect pentru vârstă, am devenit „domnul Biță". Și astfel, în acest *surnom*, căci nu e o poreclă, nici un prenume, se înscrie curba unei vieți: de la început până la capăt, cu plecări, schimbări și exil! Suntem mai mulți în el…

A.D.: *Cine v-a inoculat dragostea pentru poveste, anecdotic și confesiune, aceste specii ale „trăitului"?*

G.B.: Nastratin Hogea pe care-l citeam în copilărie și povestirile *zen*. În aceste „fabule" găsite în cărți sau trăite, ideea răsare fără a sacrifica însă baza concretă, fizică – le consider ca fiind un echivalent al teatrului care, pe mine, nu mă interesează decât în măsura în care prezervă aceeași *coincidență a contrariilor*… materia care gândește!

A.D.: *În* Biografia *lui Andrei Șerban, amintiți atmosfera din Institutul anilor '60, în care câțiva prieteni încercau să depășească „contextul", printr-un intensiv*

proces de autoformare. (E drept că sentimentul acesta aveau să-l împărtășească, mai târziu, și regizori din altă generație: Mihai Măniuțiu și Alexandru Dabija.) Vă regăseați însă și în limbajul „critic" al acelor ani? Ce aducea nou prin limbaj, prin conținut, generația dumneavoastră?

G.B.: Noi am beneficiat atunci de o relativă perioadă de „liberalizare" care ne-a permis să trăim în intimitatea unor mari figuri ale regiei române – suntem „fiii" lor – și, în același timp, să avem acces, chiar dacă limitat, la textele teoretice care apăreau atunci, să fim la curent cu transformările care interveneau în peisajul european. Nu ne simțeam nici excluși, nici izolați, eram „sincronici" cum ar fi spus Eugen Lovinescu. De altfel, ajuns la Paris, un compliment neuitat l-a formulat Bernard Dort, celebrul profesor și teoretician, care mi-a spus: „Georges, tu ai citit aceleași cărți ca noi". Nu văzusem aceleași spectacole, dar, plecând de la reviste și mărturii, le imaginasem cu Radu Penciulescu sau Aureliu Manea, cu Nicky Wolcz sau Andrei Șerban și Ivan Helmer. Acesta a fost „cercul" nostru... el s-a constituit în Institutul de Teatru, dar în același timp avea farmecul secret al „autonomiei".

A.D.: *Se putea face critică, într-adevăr, în România acelor ani, din moment ce aveau loc vizionări, iar spectacole erau interzise? Resimțeați presiunea ideologicului în ceea ce scriați? Cum făceați față cenzurii, de fapt, cum se manifesta ea în critica de teatru? Secreta ea mai multă mediocritate, impostură decât produce astăzi piața liberă a ideilor?*

G.B.: Opozițiile prea brutale produc idei elementare. Grație acelui moment privilegiat, am văzut spectacole unice care au fost la originea unei adevărate școli critice... am citit atunci eseuri strălucite semnate de Ana Maria Narti sau Ileana Popovici, Mira Iosif sau Florin Tornea și Dumitru Solomon. Mai tânăr, Dinu Kivu era o prezență activă, iar eu de asemenea încercam să nu mă conformez unui limbaj și unei posturi critice normative oficiale pe care mulți, în felul nostru, o contestam, o refuzam. Aceeași epocă a produs și regizori de referință și critici exemplari... dar, dacă mitul artiștilor exilați a persistat, s-a dezvoltat chiar, în schimb amintirea, mai fragilă, a criticilor pare să se fi șters. Și apoi, nu trebuie să uităm importanța „criticii orale", critica internă practicată fără precauții nici strategii. Critica „cercului" nostru... critica liberă, critica exigentă. La Sorbona, „critica orală" a studenților e tot atât de intransigentă ca a noastră atunci. Mă regăsesc în ei.

A.D.: *Puteți preciza* clipa *exactă în care ați înțeles că e vital să părăsiți țara?*

G.B.: Pe plajă la 2 Mai, în ziua când am citit tezele din lulie '71 și când am înțeles că, în ciuda optimismului unor colegi, istoria se poate întoarce, în mod brutal, înapoi. În dimineața aceea, cu *Scânteia* în mână, la soare, ideea plecării a început progresiv să se dezvolte, organic și sigur, ca o plantă ce caută lumina atunci când întunericul o amenință.

A.D.: *Profesoratul a venit în primii ani de exil ca o soluție onorabilă de supraviețuire? Sau ca urmare firească a unei vocații descoperite încă din IATC? Ce fel de profesor sunteți astăzi? Aveți un model în acest sens?*

G.B.: Ciudată expresie „soluție onorabilă de supraviețuire" pentru a califica faptul de a fi numit asistent la Sorbona la doar două luni după ce am ajuns la Paris... A fost o satisfacție enormă! Câtva timp după aceea am intrat în comitetul de redacție al celei mai importante reviste, *Travail théâtral.* Astfel am putut să mă situez *„entre-deux"*, între universitate și viața teatrală. Pentru mine ele comunică și se alimentează reciproc. În această „indecizie" mă recunosc, ca și Bernard Dort care a adoptat o poziție similară. De aceea nu încetez să-mi amintesc fraza de o justețe unică a lui Ivan Helmer care mă cunoștea și mi-a spus într-o noapte, când visul plecării se preciza: „La Paris încearcă să te apropii de Dort și nu de Barthes".

Visul unei nopți de vară, în regia lui Brook, la Stratford, în 1970.

De la început până acum postura a rămas identică, ceea ce s-a transformat însă e evident raportul cu studenții... el nu mai poate fi tot atât de colegial ca odinioară, dar familiaritatea persistă, chiar dacă pe un fond implicit de „distanță".

A.D.: *Întâlnirile fundamentale pentru profesia dumneavoastră (cu Bernard Dort, de pildă), au fost în mod necesar exerciții de „admirație rebelă"? Un critic are nevoie de profesori, mentori și modele? Se poate forma el doar prin efort personal?*

G.B.: Fiecare cu drumul lui. Un critic are nevoie de confruntarea cu mari spectacole... ele îl formează. Apoi, contactul cu texte care dezvoltă o perspectivă și deschid un orizont nou e la fel de important. Mie, *Visul unei nopți de vară* în regia lui Brook și *Spațiul gol* mi-au servit în mod egal.

A.D.: *Pentru colegii rămași în țară, într-un climat intelectual infestat, critica pe care o practicați, având drept unitate de măsură experiența profund subiectivă, a martorului („scrisul care interpretează trăitul, în viață sau la teatru") nu putea să fie percepută decât ca o formă de libertate râvnită, invidiată, admirată. V-ați câștigat greu acest „lux"? Spuneți undeva: „eseul în care am vorbit pentru prima dată la persoana întîi". Așadar, era vorba de un salt asumat, conștient... Dar era un risc și în peisajul criticii (franceze) de atunci?*

G.B.: Întotdeauna am încercat să scriu căutând ceea ce arta scenei face să răsune în mine, nu doar ca subiectivitate închisă în sine, ci și ca om integrat în lume, ca ființă sedusă de corpuri și imagini. Arta gratuită nu m-a captivat niciodată și nici arta ca sistem ale cărui rotițe unii încearcă să le demonteze. De aceea am rămas străin de semiologie care întotdeauna mi s-a părut a fi, pentru a-l parafraza pe Beckett, o operație de „*plombier*", de instalator sanitar. Dar merită precizat că afirmația de sine însuși e interesantă în critică doar în măsura în care rămâne

discretă, subterană, dificil detectabilă. La „eu" se ajunge greu... el trebuie să fie o victorie greu obținută și nu un prealabil dezinvolt afirmat.

A.D.: *Astăzi, în teatrul românesc, într-un mod pe care, desigur, îl puteți percepe și dumneavoastră, funcționează din plin dilema identitară pe care o formulați în* Uitarea*: „să fii tu însuți înseamnă să integrezi trecutul sau să îl uiți?" Chiar și repartiția fondurilor destinate culturii ilustrează din plin dezechilibrul dintre nevoia de experiment și cea de recuperare, reabilitare, reconstrucție a arhivelor. Sunteți dintre cei care au știut să reconcilize cei doi versanți. Ce sfat le-ați da celor două „tabere" care se ignoră, deocamdată?*

G.B.: Dificil de răspuns la asemenea întrebări esențiale. Dar dacă mă mulțumesc doar să le calific ca atare, fără să mă confrunt cu ele, un asemenea refuz riscă să fie perceput ca o lașitate sau... un dezinteres. Amândouă vinovate! Evident că ceea ce afirm nu poate fi ridicat la rang de doctrină pentru o politică culturală – sunt incapabil de a formula asemenea perspective! – dar personal aș spune că ceea ce mi se pare a fi productiv e tensiunea echilibrului instabil între *memorie* și *uitare*. Doar așa putem, pot respira. Prea multă memorie sufocă, uitarea absolută derutează: de o parte muzeul, de alta deșertul. Secretul consistă în a le adopta împreună, a le face să comunice relativizându-le de fiecare dată când ultimul din termeni pare să se impună abuziv. Fiecare își are pericolele și virtuțile sale.

A.D.: *Mediul critic românesc actual are nostalgia autorității întruchipate de un Valentin Silvestru, de pildă. E depășit acest model, e vremea idolilor de nișă? La fel de deplânsă este, la noi, absența criticii de direcție în favoarea celei de întâmpinare. Există însă remedii pentru o astfel de situație?*

G.B.: Timpurile sunt altele. Dar chiar și schimbate, ele nu ne pot face să uităm că totul depinde de... persoane și nu de... remedii.

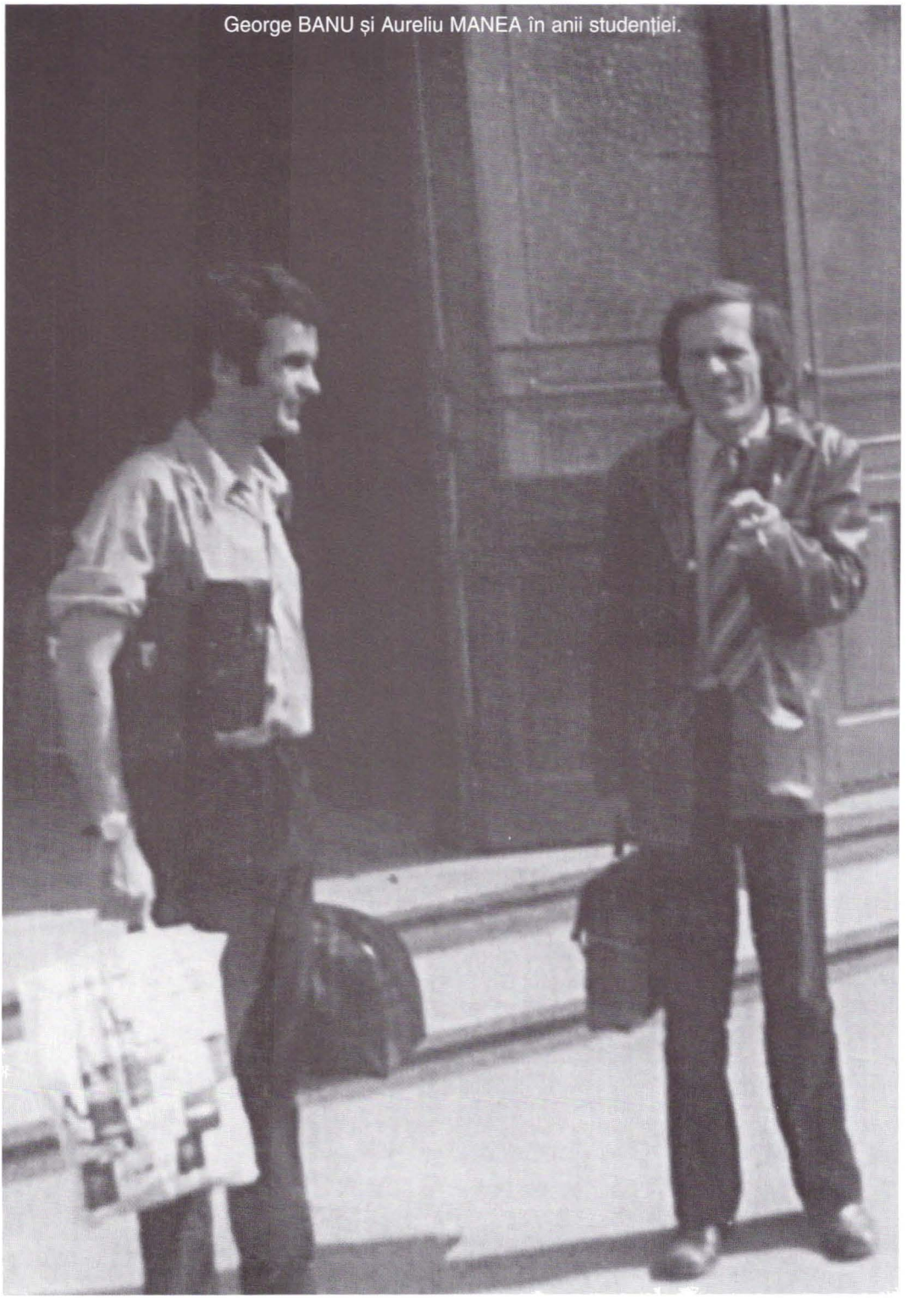
A.D.: *Cum vă explicați propria ascensiune, prestigiul de care vă bucurați într-o branșă în care autoritatea o dețin mai degrabă cronicarii/publiciștii decât exegeții/cercetătorii?*

G.B. ...(tăcere) Poate pentru că am așteptat. Beneficiu al timpului și al nedisocierii între teatru și biografie. Ipoteze de răspuns pentru o întrebare căreia alții i-ar putea găsi o soluție diferită.

A.D: *Marilor artiști pe care i-ați acompaniat le-ați dedicat deja studii, eseuri... Care sunt însă numele pe care le-ați descoperit personal, sprijinindu-le ascensiunea, în țară și aiurea? Pe cine ați paria astăzi dintre tinerii regizori, de aici și din lume?*

G.B.: În primul rând, Aureliu Manea. Eu am fost cel dintâi care a scris despre celebrul său *Rosmersholm*, dar, printr-un concurs de împrejurări, cronica lui Lucian Pintilie a apărut înainte. Apoi, Michel Dezoteux în Belgia, Omar Poras în Columbia, iar mai recent Andriy Zholdak, pe care l-am văzut și descoperit la Sankt Petersburg, sau Krzystof Warlikowski ale cărui spectacole m-au uimit de la început. Din cauza absenței din țară, l-am întâlnit, cu o ușoară întârziere, pe Mihai Măniuțiu – întâlnire decisivă pentru mine – dar, în schimb, am fost alături de Felix Alexa de la început. Pe de altă parte, am descoperit „artiști rari" ca marele dansator de buto Kazuo Ohno! Azi situația s-a schimbat, căci mașina de „exploatat" talentele e pusă în mișcare la nivel planetar și cei care circulă în lume pentru a organiza festivaluri internaționale sunt cel mai adesea cei care se află la „originea" revelațiilor apoi repede integrate...

A.D.: *Ați mărturisit unor apropiați că nu scrieți cu prea mare ușurință, că stilizați îndelung. Paginile dense o dovedesc. Aveți ritualuri la masa de scris? Cum se nasc cărțile dumneavoastră? Vă cer ele perioade de recluziune strictă?*



George BANU și Aureliu MANEA în anii studenției.

G.B.: Principalul ritual: dopurile de ceară pentru a obține o liniște fizică... pe care fără acest subterfugiu nu reușesc să o am. Și al doilea, singurul: un creion anume. Un creion cu cerneală care curge moale și tandru. Al treilea l-am abandonat, căci când eram tânăr trăgeam obloanele ca să fie întuneric, dar într-o zi tatăl meu a intrat în birou și mi-a spus: „lumina trebuie să fie în cap, nu pe birou". Eu i-am răspuns că și El Greco se închidea în atelier și picta la flacăra lumânărilor, dar el m-a sfătuit să mă liniștesc cu asemenea comparații. De atunci, doar rar, când e cu adevărat necesar, fac negru în afara mea pentru a ajunge, poate, la o anumită claritate înăuntru.

Cărțile se nasc în timp, dar ideea care le articulează e întotdeauna rezultatul unei intuiții ivită la un colț de stradă, lângă o casă, într-un autobuz. Aș putea să le enumăr pe toate. Și atunci ceea ce ar uimi ar fi tocmai derizoriul condiției fizice... dar „intuiția" e rezultatul unei lungi concentrări prealabile care se precizează și se formulează imprevizibil. Sentimentul e acela al unei bruște și rapide iluminări. Cristalizare a căutării care a cerut timp și temporară îndepărtare! Ea succede unei extreme implicări în nopțile teatrului, ale căror martor neobosit am fost și rămân.

A.D.: *De ce publicați atât de rar cronică de spectacol? Și atât de târziu, când „produsul" analizei a fost deja catalogat?*

G.B.: Înțeleg sensul ironic al chestiunii: valoarea criticului – acesta e subtextul! – nu provine din exegeză ci din intuiție. E adevărat! Dar același proces i s-a intentat și lui Călinescu sau Barthes, marile mele referințe critice. În ei mă recunosc.

A.D.: *Cum luptați cu* le diable de l'ennui *în sala de spectacol? Cum vă mențineți prospețimea „privirii dintâi"?*

G.B.: Încercând să mă duc la teatru când sunt „deschis" – anul trecut având unele probleme familale le-am explicat prietenilor regizori că nu puteam veni să le văd spectacolele fiind convins că nu eram un „spectator bun" – adică un spectator care așteaptă teatrul. Eram prea „închis" și știam că nici un spectacol nu dispunea de atâta forță încât să-mi reînvie privirea. A doua condiție e libertatea – puterea și curajul de a părăsi o sală de teatru, de a nu fi un spectator „prizonier". Când o reprezentație mi se pare complet ratată, prezența mea o cauționează... și de aceea consider că paritatea e cea mai justă relație: scena propune, eu dispun! Să stau sau să rămân... fără nici o vinovăție.

A.D.: *Printre critici sunteți perceput ca un veritabil scriitor/stilist (dovadă și premiile repetate pentru cea mai bună carte de teatru din Franța). Care vă este marele model în materie de literatură?*

G.B.: Cehov și... Cioran. Fără a mai cita din nou Barthes, Călinescu și Brecht.

A.D.: *Cum v-ați format sensibilitatea pentru artele plastice? A influențat ea apetența pentru temele excentrice (*Le Rideau, L'Homme de dos, Nocturnes...*) și pentru detaliu?*

G.B.: Fără îndoială, influența e familială, căci tatăl meu iubea pictura. Tablourile din casă m-au format, căci una e să le privești într-un muzeu și altceva să adormi cu ele sub ochi. În tinerețe, unul dintre cele mai bune texte ale mele e consacrat lui Pallady și condiției vegetale a personajelor sale feminine. Am intuit această dimensiune secretă tocmai pentru că am „coabitat" zilnic cu ele.

O altă explicație vine și din faptul că mă simt atras de colaborarea între cuvinte și imagini... îmi place să le convoc în mod complementar, pentru ca tablourile să ducă mai departe cuvintele și cuvintele să completeze tabloul! Ceea ce nu mai pot spune cuvintele o spun pânzele și... invers! Aceasta presupune o relație „literară" cu pictura și nu doar strict plastică. Iubesc picturile, ca și spectacolele, care produc un text în mine... care fac să se nască o „paraliteratură".

Krum de Hanoch Levin, în regia lui Krzysztof WARLIKOWSKI

Foto: Ştefan Okolowicz

Aceste experienţe estetice, sunt, mai mult sau mai puţin, substitute ale unui gol biografic pe care astfel nu încetez să-l combat.

A.D.: *Încheierea episodului „Academia Experimentală" a fost brutală sau „în firea lucrurilor"? Din ce impuls s-a născut acest proiect noninseriabil?*

G.B.: Ideea îi aparţine lui Michelle Kokosowski care e o „frustrată a artei" şi un geniu organizaţional... Am debutat împreună această aventură unică... ea m-a ocupat zece ani de zile. Academia a fost un fel de „laborator al gândirii teatrale europene", având un ecou internaţional excepţional. Am propus idei, am lansat dezbateri, am iniţiat dialoguri... la un moment dat însă, având sentimentul că ajunsesem la capăt, că sterilitatea ne conducea către repetiţie mi-am spus că e mai bine să mă retrag înainte de a eşua în mumificarea a ceea ce fusese atât de viu. Pe de altă parte, cum între noi apăruseră câteva elemente de discordie, într-o noapte de insomnie i-am scris o lungă scrisoare prietenei mele pentru a-i spune că eu abandonam... După un scurt timp de reflexie, Michelle Kokosowski a decis şi ea să încheie activităţile Academiei, care lasă în urma ei nenumărate cărţi, numere de revistă şi arhive. Vestigii ale unui vas părăsit înainte de naufragiu...

A.D.: *Adeseori, în cuprinsul textelor dumneavoastră, revine formula: un „prieten îmi spune, îmi povesteşte că...", urmată de un scurt comentariu personal. Vorbele lor vă însoţesc şi nu vă dau pace. Puteţi dezvălui identitatea câtorva dintre aceşti confidenţi spirituali pe care îi citaţi, adesea contrazicându-i, dându-le replica, întreţinând cu ei nesfârşite polemici imaginare?*

G.B.: Eu mă hrănesc din spectacole şi din viaţă... din concretul lor. Frazele pe care le aud, istoriile pe care le evoc au forţa unor parabole unde concretul şi imaginarul dialoghează. Ele poartă pecetea unui context cunoscut mie, legat de un prieten, de o întâlnire... eu sunt mai puţin un teoretician îndoctrinat decât un

scriitor ratat. Dar tocmai acest fapt mă face să mă bazez mai degrabă pe fragmente de viață decât pe propoziții abstracte, pe instrumente exclusiv analitice. De aici, poate, provine „impuritatea", dar și umanitatea unor texte pe care le-am scris.

A.D.: *Și pentru că acest interviu celebrează, într-un fel, un cerc împlinit al biografiei dumneavoastră, numiți, vă rog, și un spectacol care v-a revelat „forma teatrală a cercului".*

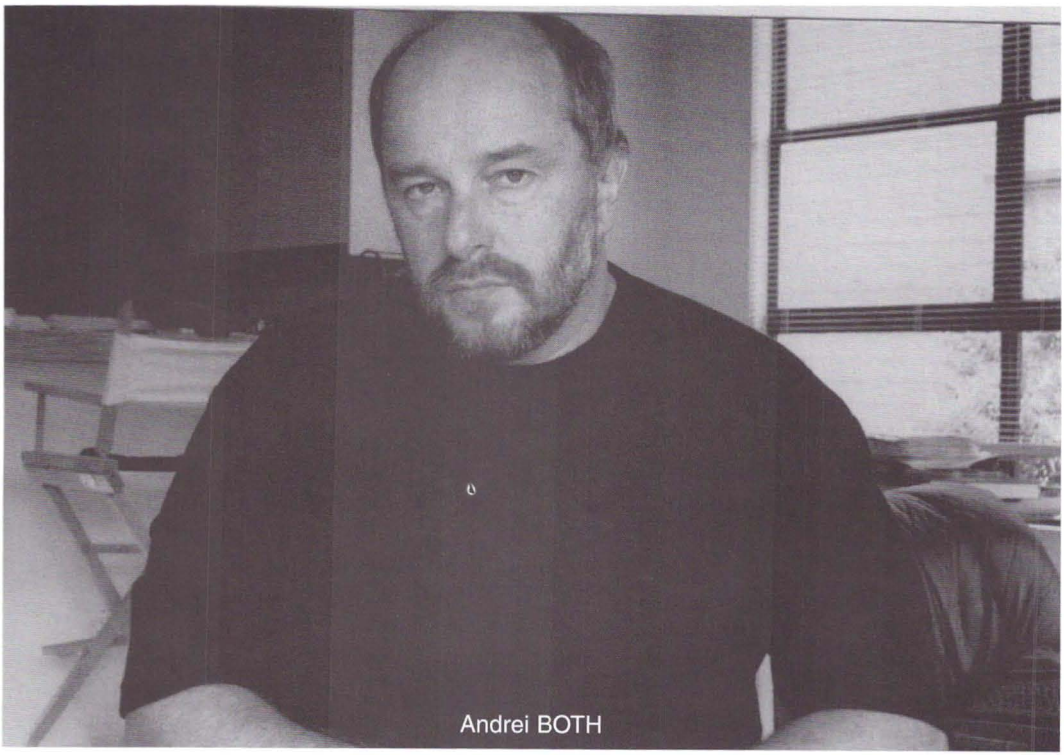
G.B.: Unul singur, *Adunarea păsărilor*, epopeea persană a lui Attar, pusă în scenă de Peter Brook.

A.D.: *Să încheiem cu imaginea din finalul spectacolului* Uitarea. *În centrul scenei sunteți dumneavoastră, încadrat de dublul enigmatic al dansatorilor Sylvain Groud și Vava Ștefănescu, inconturnabilul cuplu memorie–uitare. Și, deși vă aflați cu un pas în urma lor, priviți melancolic-încrezător înainte...*

G.B.: Privesc către noaptea teatrului invadată de miresele uitării... de aceea acum încerc să scriu un mic text despre „odihnă". Un mod de a părăsi „scena" pe vârful picioarelor.

Andreea DUMITRU
31 august 2006

Adunarea păsărilor
cu Malick BOWENS și Bruce MEYERS,
regia Peter BROOK



Andrei BOTH

Andrei BOTH**, în dialog cu **Tompa GÁBOR:

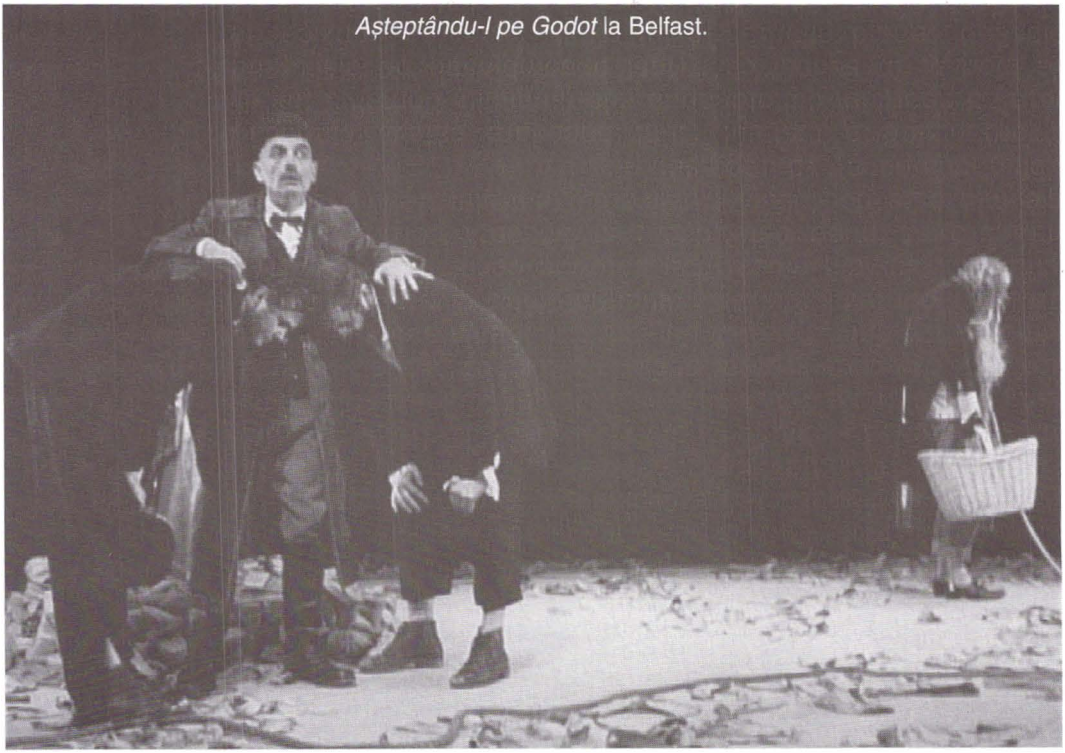
„Eram doar o vioară în această orchestră"

Tompa Gábor: *Cred că a devenit un fel de ritual, atunci când lucrăm împreună: când se apropie prima reprezentație, tu trebuie „să-ți iei zborul". De foarte puține ori ne-a fost dat să ne bucurăm împreună de premieră.*

Andrei Both: Asta este adevărat, se întâmplă aproape de fiecare dată. Și când lucrăm împreună – și (câteodată) când lucrez și cu alții. De obicei, e conflictul dintre programul meu și alte obligații ale mele. Din păcate, pentru că aș vrea, mai ales în cazul *Regelui Lear*, acum, într-adevăr, să mai stau cel puțin două săptămâni ca să văd și decorul terminat, lucru care chiar ar fi important.

T.G.: *Dacă fac o retrospectivă a pieselor pe care le-am făcut împreună, cred că pe primul loc, în top, este* Așteptându-l pe Godot, *spectacol pe care l-am făcut în două variante, ultima de vreo patru–cinci ori. Oare ce ne atrage spre acest tip de teatru beckettian? Și indirect,* Regele Lear *se leagă puțin de experiența* Godot.

A.B.: Pe mine, pe de o parte, mă atrage umorul – negru, în cazul ambelor piese – dar, la cu totul alt nivel, vizual vorbind și apropo de spațiu, în cazul lui *Godot* (dar și la *Lear*), deși l-am făcut de atâtea ori, de fiecare dată era într-un alt loc, într-o altă configurație, într-un alt format. Știi că cel mai mult dintre ele, poate,



Așteptându-l pe Godot la Belfast.

ca spațiu, mi-au plăcut cel din Irlanda și cel din Canada, ultimul fiind un spațiu orizontal foarte mare, cam trei pătrate; erau extraordinare... Aveau altă respirație, dar e vorba și de o estetică anumită care-mi place și care se leagă de ceea ce fac deja de douăzeci și cinci de ani, iar în ultimul timp, cu atât mai mult: caut o expresivitate care, în piese cum e *Lear,* cum e și *Godot*, dar și în altele, îmi dă loc pentru explorările mele vizuale. Și, evident, câteodată mai important decât piesa în sine, este regizorul cu care lucrez.

T.G.: *Dacă ne gândim bine, au trecut peste douăzeci de ani de când am făcut primul spectacol împreună. Într-un fel, se poate considera că am lucrat împreună și* Woyzeck*-ul de la Sfântu Gheorghe, în 1980, dar primul spectacol pe care l-am făcut în întregime împreună a fost* Țarul Ivan Vasilievici *de Bulgakov, la Teatrul Maghiar din Cluj. Dacă ne gândim la decorul de atunci, dacă ne gândim la următoarele spectacole făcute împreună – la cel de la „Bulandra", după care a fost o pauză de vreo șapte ani datorată plecării tale, și am reluat colaborarea, la Szolnok, cu* Neînțelegerea*, la Cluj, cu* Visul unei nopți de vară*: aceste decoruri, față de cele făcute recent, erau mai „încărcate". Oare ce s-a întâmplat cu noi între timp: am devenit foarte simpli sau nu mai avem idei?*

A.B.: Cred că ceea ce s-a întâmplat, cu mine cel puțin, în douăzeci de ani, este o decantare, o simplificare. Țin minte, când lucram la *Lear*, ai stat la mine două săptămâni, am avut tot felul de versiuni-idei pentru decor. Toate erau prea complicate și am simplificat până când am ajuns la soluția care este oarecum cea mai simplă. Cred că lucrurile sunt mai ambigue. Au posibilitatea acea polisemică, acea ambiguitate pentru expresie, care pe mine mă interesează, mai ales în decorurile astea care vorbesc despre spațiu, adică despre felul cum poți să creezi

un spațiu. Așadar, nu un decor, ci *un spațiu pentru spectacol,* care întotdeauna mă preocupă în mod deosebit. Și în cazul lui *Godot*, și în cazul acestui *Lear*, dar și al altor spectacole pe care le-am făcut cu alți regizori. Dar este adevărat că de la Pirandello (*Să îmbrăcăm pe cei goi*) – care, de fapt, era un decor baroc – sau *Maestrul și Margareta* de acum treizeci de ani, și astăzi e greu de trasat o linie. La ora actuală, îmi place un anumit minimalism mai mult decât un decor „vorbăreț". Deși barocul poate fi extraordinar de frumos și la fel de valabil ca orice decor minimalist. Depinde și de text. În cazul meu, preocupările mele recente – și în artele vizuale – resursele la care mă uit, pot veni de la arhitectură sau, de exemplu, de la instalații sau colaj. Sau, foarte des, mă întorc la Joseph Cornell, care pentru mine e ca o Biblie. Dar altele pur și simplu rezultă dintr-o conversație, cum a fost și în cazul decorului pentru *Lear*: a rezultat dintr-un dialog de două săptămâni, de fapt s-a întâmplat atunci, acolo; toate celelalte versiuni erau încercări care, până la urmă, concentric, au dus la această variantă finală. Am aruncat totul din machetă și a rămas exact decorul pe care-l știi.

T.G.: Să evocăm *puțin spectacolul cu* Țarul Ivan *de atunci, dar și celelalte decoruri pe care le-ai făcut în vremea aceea. Mă refer la* Neînțelegerea *de la Sibiu, mă refer la* Copiii lui Kennedy, *la* Să îmbrăcăm pe cei goi *sau la* Maestrul și Margareta. *Privind în urmă, existau două lucruri importante pentru mine. Pe de o parte, aceste decoruri se descifrau pe parcursul spectacolului. Deci nu erau un fel de decor-metaforă, în care exista doar metafora care se citește în două minute și, după aceea, nu se mai întâmplă nimic interesant, nici dramatic, nici funcțional. De exemplu, Golgota aceea, care era ca un fel de tribună sau pupitru de discurs, cunoscut din anii comunismului, cu o perspectivă privită din punctul de vedere al oratorului, se descifra doar la sfârșit, decorul căpăta sensul întregului numai la finalul spectacolului. Așa se întâmpla și în* Neînțelegerea, *în momentul în care bătrânul servitor deschide o șampanie și acest spațiu se metamorfozează. Și tocmai aici vreau să ajung: al doilea motiv comun era această metamorfoză a obiectelor, caracterul teatral al obiectelor, obiectualitatea în continuă transformare și multitudinea de conotații pe care le aveau unele obiecte inventate. Căci existau obiecte inventate, de exemplu, stâlpul care devenea cruce în* Ivan, *sau cămila din* Neînțelegerea, *pe care, la un moment dat, bătrânul servitor o trage după el în planul din spate; transformarea patului; spațiul acela din* Copiii lui Kennedy, *care avea foarte multe conotații și trimiteri la pop-art, într-un fel. Mă gândesc, de exemplu, la o imagine în care un personaj interpretat de Iordache ținea în gură un bec imens. Exista o multitudine de planuri în care se desfășura acțiunea. Parcă acum am ajuns într-o altă etapă. Dar atunci exista această preocupare pentru transformare obiectuală în spectacol.*

A.B.: Este adevărat. Anul acesta se împlinesc treizeci de ani de când fac scenografie (am terminat în '76) și în fond, din punctul acesta de vedere, nu s-a schimbat nimic, în sensul în care același lucru mă interesează și astăzi. Detestam atunci (de fapt, nu mă interesează nici acum) „scenografiile-metaforă", care devin natură moartă și care funcționează zece minute, după care se consumă vizual și n-au nici un fel de adâncime, nu ai unde să te duci cu piesa. Deci rămâi cumva „trișat". Este absolut neinteresantă această soluție, de altfel. În schimb, să metamorfozez îmi place și astăzi la fel de mult. Există această polisemie a lucrurilor. Cuvântul „decor" mă deranjează destul de tare, fiindcă nu-mi place să decorez, eu sunt alergic la lucrurile care înfrumusețează. Cuvântul „a decora", în capul meu, are întotdeauna această conotație. Faci scenografie *pentru spectacol*,

care se consumă, să spunem, în trei ore, și ajungi de la *A* la *Z*. Cum funcționează acest arc, această elipsă? – acesta este lucrul interesant. Eu niciodată nu fac natură moartă; mă interesează cum se metamorfozează spațiul odată cu ideea. Dacă ar trebui să reprezint grafic piesa, sunetul, actorii etc., le văd ca pe niște linii paralele, care undeva se intersectează și care chiar se comentează reciproc. Nu este nimic ilustrativ, de fapt. În asta constă toată frumusețea. Exemplul cel mai clar, poate – devenit loc comun, de altfel – este concertul de jazz, în care fiecare instrument își are linia lui melodică și, deși practic fiecare cântă altceva, din acest amestec rezultă produsul final. Asta mă interesează în scenografie și nu decorul frumos, în niciun caz.

T.G.: *Cred că un act de creație teatrală, sau orice alt act de creație, este totodată regândirea întregii culturi și așezarea unei opere într-un context cultural. Rămânând la anii '70–'80: țin minte că atunci vorbeam de trei–patru nume, din punct de vedere al artelor vizuale, să zicem Beuys, Kienholz, Magdalena Abakanowicz ș.a.m.d. În ce măsură această formație – vorbesc de cea de artist plastic –, în ce măsură școala (care a început de la Liceul de artă din Târgu Mureș, unde era un profesor extraordinar, Nagy Pál) influențează acest orizont. Și în ce măsură crezi că în teatru – care este o artă sintetică și în care de la cuvânt până la imagine, tot ce se vede și tot ce se aude este la fel de important –, așadar, în ce măsură este importantă școala?*

A.B.: Fără îndoială, este foarte importantă. Un mare pas pentru mine, evident a fost Nagy Pál, care în primul rând m-a încurajat. Pentru că aveam foarte multe semne de întrebare vizavi de mine însumi. Dar prima mea emigrare importantă a fost plecarea de la Târgu Mureș la București cu un tren. Vin dintr-o familie din Ardeal în care erai întrebat de trei ori dacă te-ai spălat pe dinți. Evadarea aceasta a fost o aventură existențială extraordinară. Și, dintr-odată, am picat în acest colimator superb care era atunci Institutul de Arte Plastice, cu oameni și profesori interesanți, și am avut norocul să fiu înconjurat de câțiva artiști care m-au influențat. Totul a început din școală, și după aceea colegii, lucrul cu tine, cu Cătălina Buzoianu și Dragoș Galgoțiu: oarecum, am găsit și partenerii cu care am putut să fac acele spații, acele decoruri sau scenografii sau obiecte, pe care eu nu puteam decât să le inventez, dar ele nu erau finite, ele trebuiau să crească și să devină spectacole, pe care singur chiar nu puteam să le fac. Eram doar o vioară în această orchestră. Cred că am avut și noroc din acest punct de vedere; după care am avut și experiențe negative. Sunt convins că pentru un alt regizor – probabil la fel de bun – aș fi un scenograf absolut nedorit. Pentru că nu aș putea să fac ceea ce fac alții, nu pot să fac orice pentru oricine, nu am adaptabilitatea necesară ca să lucrez cu oricine. Trebuie să fie o preocupare comună, un interes comun în această estetică, care a plecat, de fapt, de la București, de la acea școală pe care am făcut-o cu toții. Dar și foarte mult din ceea ce vedeam în București – în anii '72–'73: *Nepotul lui Rameau*, la „Bulandra", *Play Strindberg* etc. Țin minte spectacolele care m-au atras. Eu, de fapt, n-am intrat la Arte Plastice din prima încercare. Am făcut o școală de arhitectură și când am venit la București, nu am vrut să fac teatru, ci grafică. Dar mergând la teatru, pur și simplu, am căpătat acest viciu.

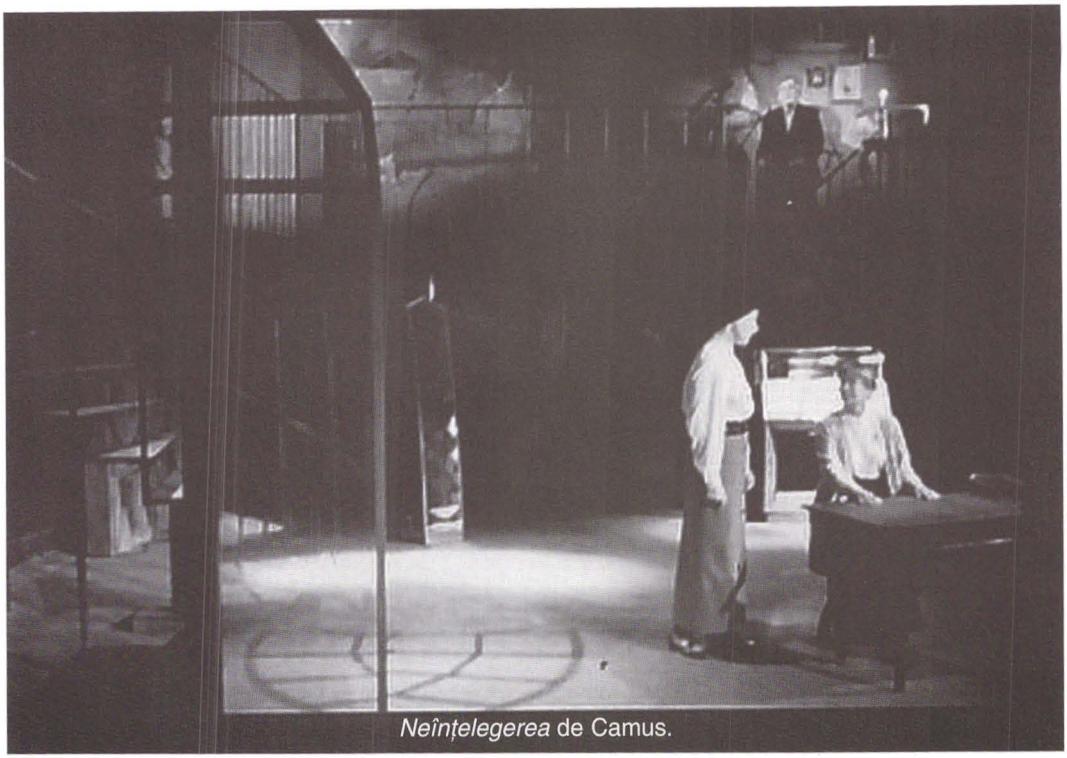
T.G.: *De șaptesprezece ani ești profesor la Universitatea din California, la San Diego, din care foarte multă vreme* Head of Design, *deci șeful catedrei de scenografie. O întrebare la care mă gândesc și eu foarte mult și eu știu răspunsul*

meu: crezi că se poate învăța scenografia, se poate preda? Ce poate să învețe de la un profesor un student scenograf?

A.B.: Pe de o parte, cred că nici o meserie creativă nu se poate preda la modul în care cineva te învață cum să fii poet, scenograf, arhitect. Deci am un semn de întrebare vizavi de școli. Dar de ce cred, totuși, în ele? O școală este bună atunci când cineva creează, când există inovație. Ceea ce încerc și eu să fac acolo. Oamenii care sunt în acel program sunt studenți pe care tot eu îi aleg după o conversație care durează câte două–trei luni. Vorbim, ne uităm la lucrurile pe care le-au făcut (e un Graduate School, așadar, ei au deja o istorie în această meserie) și, până la urmă, ajungem la concluzia că am putea să petrecem trei ani împreună, într-un proces în care și eu învăț de la ei. Nu am o rețetă, de fapt. Și eu am învățat cel mai mult de la oamenii care aparent n-au predat nimic, dar prin osmoză, prin prezența lor, prin lucrul împreună, prin dialog, m-au făcut să descopăr anumite drumuri... Acei patru ani de la București, de exemplu, au însemnat o comunitate, profesori, câțiva dintre colegii mei, care erau extraordinari. Deci, școală se poate face, cred, dacă o privești așa, ca pe un loc de idei, de emulație, de regăsire – și ca pe un dialog perpetuu, la toate nivelurile posibile. Și atenție. Ceea ce am învățat în această a doua mare emigrare a fost să fiu atent și să ascult. Cred că asta m-au învățat acești șaptesprezece ani de la San Diego: într-un mediu anglo-saxon, am mai multă răbdare să fiu atent și să-i ascult pe ceilalți.

T.G.: *Deci, în acest proces de dialog din învățământ, ce crezi că e mai important pentru un scenograf? Ce poate da o școală: lărgirea orizontului cultural, adică o însușire a tot ceea ce a fost important în istoria artelor? Conceptul vizual, colaborarea cu un regizor, piesa? Am cunoscut și în România scenografi de o extraordinară cultură și care au fost în același timp și foarte creativi. Am cunoscut scenografi foarte elevați, învățați, dar care nu au avut acea forță imaginativă și revelatoare de a face ceva foarte nou. Și am cunoscut și scenografi foarte inculți care, poate, aveau talent, dar anumite zone îi depășeau. Mă rog, gustul în ceea ce privește obiectualitatea vizuală, vizualitatea, era îndoielnic.*

A.B.: Știu la ce te referi. Asta e o problemă despre care discut foarte des și cu colegii. Toate sunt importante, în fond. Și aș începe cu – nu pentru că ar fi mai important, nu aș vrea să stabilesc o ordine – talentul instinctiv, acea chemare, care este foarte importantă. Însă enorm de importantă este și cultura, cunoașterea. Adică să trăiești cu ochii deschiși. În nici un caz, n-aș putea să spun că ești un scenograf foarte bun numai fiindcă ai o cultură uriașă (deși nu știu care sunt limitele în ceea ce privește cultura). Dar cred că important este trăitul în prezent, în aspectul politic al existenței; a fi receptiv, a fi sensibil la lucruri, dar în același timp și ancorat în cultura lumii. Mai ales în arte vizuale, unde există un infinit de exemple. Dacă luăm numai formula occidentală, nu știu, începând din, să zicem, arta clasică greacă și până la colajul și obiectele lui Duchamp, sau dementele care se întâmplă acum în explorări, atât în Vest, cât și aici: este o aventură uriașă în care instinctul este la fel de important ca și cultura. Cel mai bun exemplu cred că l-aș putea da în engleză. Două cuvinte care în engleză sună foarte frumos, dar sunt și precise din punctul acesta de vedere: *culture and nature.* Cultura fiind informația în cultură, dar natura e cea pe care o aduci tu. Ambele sunt, cred, la fel de importante; ele se împletesc în caz fericit, precum știi și tu foarte bine, și aș putea să dau exemple dintre prietenii noștri scenografi, cum e Lia Manțoc, cu care am lucrat extrem de bine întotdeauna.



Neînțelegerea de Camus.

Aveam o conversație extraordinară, de fapt, nici nu trebuia să vorbim pentru că, instinctiv, eram pe aceeași lungime de undă. Dar așa este și când lucrez cu tine. Totuși, la cei mai buni regizori cu care am lucrat este și o intuiție: eu sunt la San Diego, vorbim la telefon, poți să arunci idei, cumva ele devin ceva, după aceea ne întâlnim, lucrăm... Trebuie să fie un numitor comun, un interes comun, un „ceva" care ne face să lucrăm împreună, de fapt.

T.G.: *Acum să ne întoarcem puțin la* Lear. *Nu pot să număr așa, pe de rost, cam al câtelea spectacol îl facem împreună. Dar mă tot gândesc că nu am lucrat împreună la nici un spectacol așa-zis realist. Nici eu n-am prea făcut piese realiste, poate una–două. Nici tu nu cred că ai făcut prea multe decoruri realiste. De ce oare? Cred că nici unul dintre noi nu consideră realismul ca un curent care nu are la fel de mare drept la existență ca și orice altceva. Este vorba oare de esențializare? De exemplu, la* Regele Lear, *practic spectacolul se desfășoară într-un spațiu „gol" – pentru că spațiul gol e cel mai greu de proiectat și de făcut să funcționeze. Nici eu nu sunt, așadar, foarte atras de teatrul realist. Probabil, chiar dacă aș face un Cehov, sau văzând spectacole Cehov, mie-mi place mult mai mult decorul de tip* Livada de vișini *al lui Feneș, la Harag, sau cel de la Strehler, al lui Luciano Damiani, decât un decor care povestește sau care arată tot.*

A.B.: Dar știi ce e foarte interesant aici? Că – o spun cu oarecare ironie, dacă vrei – de fapt, realitatea ne interesează enorm de mult pe amândoi. Uite, îți dau un exemplu. Dacă aș face o anatomie, de exemplu, a lui *Așteptându-l pe Godot*, pe care l-am realizat împreună, aș putea să spun: „stai puțin, poate e un decor realist": este vorba de pantofi, vreo două sute de perechi de pantofi adunați; bocanci, pantofi cu tocuri, purtați de copii, femei, bărbați, militari. De fapt, „realism"

Regele Lear la Budapesta.

mai mare decât atât nu există. Dar asta e suprafața, care, vopsită cu vopsea albă (care este exact ca masca clovnului), își schimbă identitatea la un anumit nivel, dar în același timp rămân totuși pantofi, prezența lor e clară, iar în acest spațiu – zic realist, dar oarecum și abstract – apare și un pom, și știi cât de mult țineam ca acel pom să fie un pom adevărat.

T.G.: *Da...*

A.B.: Dar de fiecare dată, și la Belfast și în Canada, și ultima dată la Sfântu Gheorghe, am plecat câteodată două zile și căutam, tăiam copaci adevărați care să fie așa. Și momentul, asocierea în scenă, când era copacul acela adevărat, care nu era din sârmă sau din fier sau o imitație cât se poate de impecabilă, era mult mai expresiv. Deci, într-un fel, eu zic că noi doi lucrăm cu fragmente de realitate, pe care le asamblăm, și care pe mine mă pasionează din ce în ce mai mult. Dar îmi place și decorul abstract, minimalist. Mă gândesc la *Pătratul negru* al lui Malevici... În cazul lui *Lear*, probabil suntem mai degrabă într-o zonă atemporală, abstractă, dar în același timp foarte contemporană. În spectacol sunt șei, este eclectismul costumelor, e un foc care este un foc adevărat... Îmi place să asamblez aceste fragmente de realitate într-o altă ordine, și deja e o altă tensiune și un alt plan, care are valoare dramatică.

T.G.: *Adică probabil nu etichetarea unui curent teatral ne interesează sau, în teatrul lui Beckett, nu faptul că teatrul acesta este un teatru numit „al absurdului", ci Realitatea, Lumea ne interesează. Ea e absurdă, și nu teatrul, iar teatrul încearcă să fie un fel de travesti al lumii...*

A.B.: Așa este...

Cluj, 15 septembrie 2006

FESTIVALURI

Mangalia

Mircea MORARIU

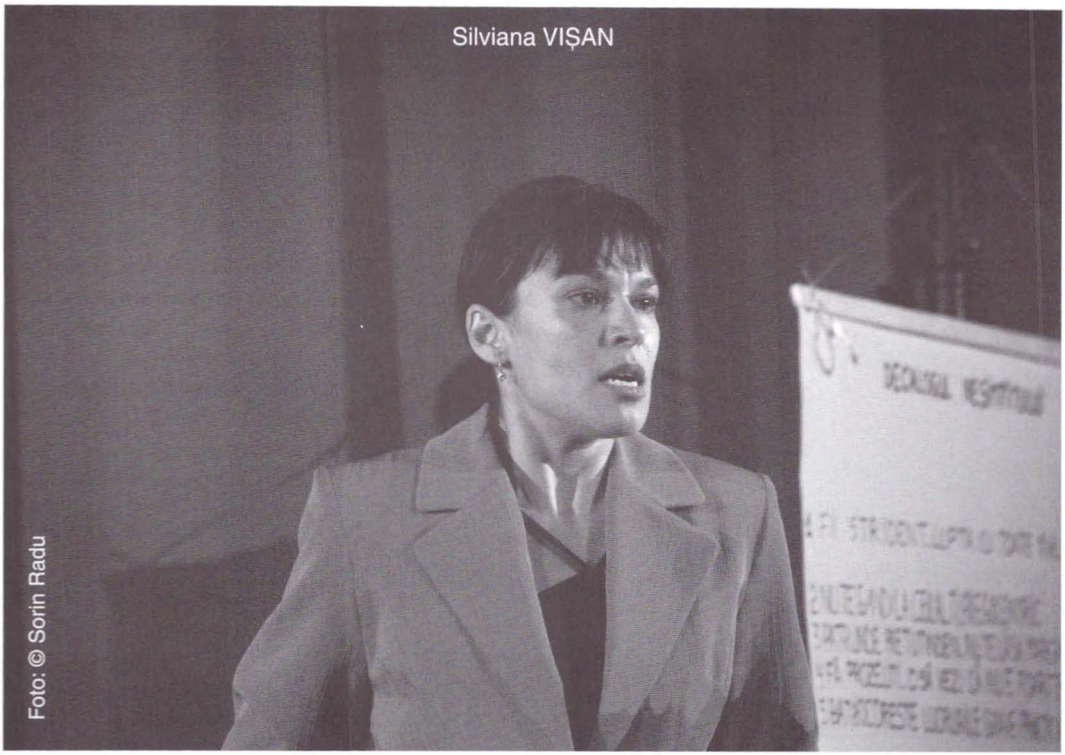
De la ce poți, la ce vrei

Gala tânărului actor – HOP

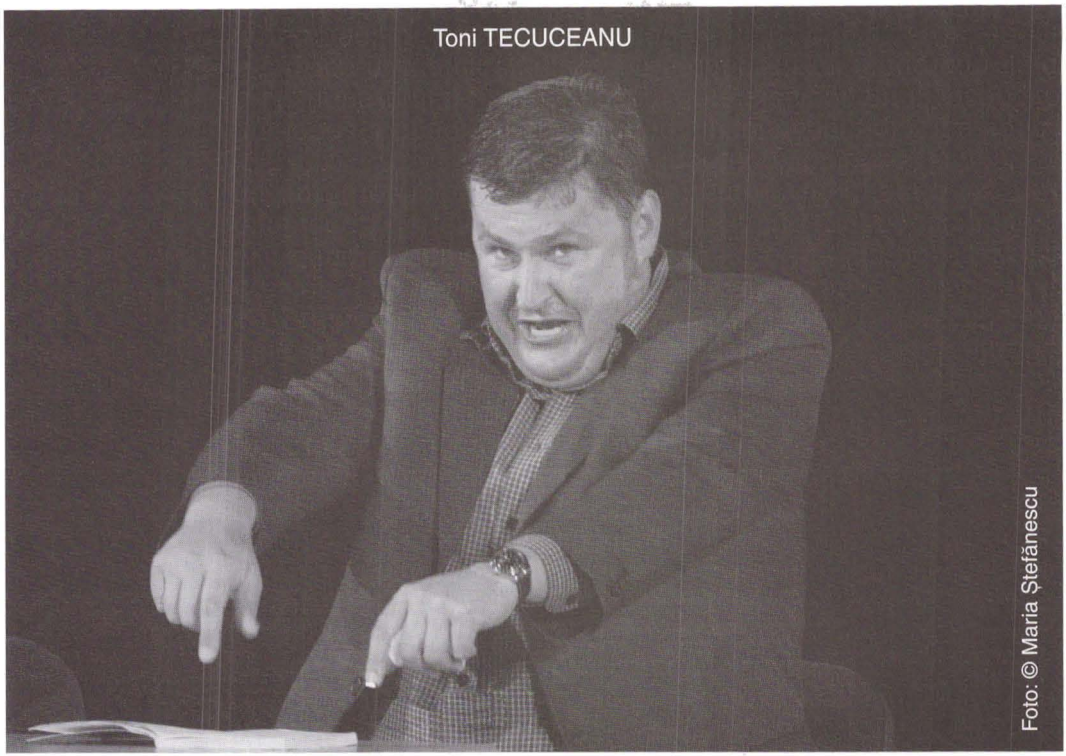
„În anii debutului descoperi *ce poți*, fără să știi *ce vrei*" – medita Andrei Pleșu în *Minima moralia.* Îmi place să cred că tocmai spre a vedea ce pot în condiții de concurs, se prezintă, la **Gala tânărului actor – HOP**, actorii tineri, evoluția lor oferindu-le o șansă de a trece un prim și important hop în profesie. Tot mai numeroși în vremea din urmă, căci anual de pe băncile facultăților de profil, răspândite cu multă larghețe în toată țara, ies din ce în ce mai mulți absolvenți, dar parcă tot mai puțin încredințați că *pot* cu adevărat ceva, celor aflați în primii ani de profesie li se oferă o șansă de verificare într-o competiție ce are drept prim scop să le arate dacă au datele din care mai târziu se vor făuri *stilul* și *personalitatea* fără de care nu se va putea cristaliza *identitatea artistică.* Firește, Gala *Hop* nu-și propune să le dea participanților infailibile atestate de talent și nici certificate de necondiționată colaborare cu succesul. Doar să le spună că unii, câțiva, au o seamă de însușiri care, gestionate așa cum se cuvine, le vor permite să realizeze de-a lungul viitoarei lor cariere diferența dintre lumea *creată* și lumea *vorbită*, capacitate ce delimitează, la urma urmei, artistul născut de cel făcut.

Cu aceste gânduri am primit atât de amabila invitație venită din partea Aurei Corbeanu și a colegelor sale de la UNITER, de a lua parte la a IX a ediție a Galei tânărului actor – HOP, desfășurată la Mangalia între 1 și 4 septembrie, grație eforturilor reunite ale UNITER, Ministerului Culturii și Cultelor, Primăriei Municipiului Mangalia, cărora li s-au adăugat Canalul TVR Cultural al SRTV, Centrul Cultural al Municipiului Mangalia și Teatrul Național din Constanța. Considerațiilor de mai sus, poate cam prea teoretice, li se mai adăugau curiozitățile personale, dar și îndoielile ce țin de calitatea tinerelor generații de actori, de aptitudinile lor de a înțelege câtă dreptate avea regretata Gina Patrichi atunci când spunea că „teatrul este singurul loc din lume unde nu disimulezi".

Condițiile create de UNITER astfel încât toată lumea, concurenți și invitați deopotrivă, să aibă sentimentul că participă la o sărbătoare au fost impecabile. Cornel Todea, directorul artistic și amfitrionul Galei, s-a dovedit din nou un maestru de ceremonii fără cusur. Din păcate, numărul concurenților ce au probat că pot cu adevărat ceva – astfel ca în viitor să aibă legitimitatea de a vrea – a fost îngrijorător de mic. Pe evoluțiile unora, a prea multora aș zice, s-au așternut prematur zgura și rugina care sunt incompatibile cu noțiunile de stil și personalitate. Tema generală a Galei a fost, ca și în anii anteriori, *alteritatea.*



Concurenții au înțeles-o cam după propria lor vrere, repertoriul lor nerespectând întru totul semantismul presupus de respectivul cuvânt. Au existat situații în care tinerii actori s-au asociat cu tinerii dramaturgi, uneori mai bine – așa cum a fost cazul lui Ioan Bogdan Sărătean care a dovedit firesc și sensibilitate interpretând *Mir* de Victor Drăgan și Flaviu Suhastru – alteori agresiv și revuistic, cum s-a înfățișat,după părerea mea, o părere în totală contradicție cu cea a juriului, Toni Tecuceanu, interpretul unui monolog numit *Groparul* după Vasile Leac, ori prea ostentativ așa acum a făcut-o Cristina Ragoșca (*Fuck you Eu. Ro. Pa!* de Nicoleta Esinencu). Marian Adochiței, care a optat pentru monologul *Margareta* din piesa *Baby with the Bathawater* de Christopher Durang, a avut un început promițător, dar a eșuat cam prea repede în monotonie. Vulgaritatea agresivă din *Fres* de Cristina Neagoe i-a făcut mai degrabă deservicii lui Cătălin Babliuc pe care îl cunosc din apariții anterioare mult mai favorabile, iar Adrian Anghel, cel care îmi lăsase o bună impresie în evoluțiile sale din spectacolele studențești regizate de Alexandra Badea ori din *Un tramvai numit Popescu,* în regia lui Gavriil Pinte, nu a fost tocmai în largul lui în fragmentul ales din *Sex, drugs and rock and roll* de Eric Bogosian. O tânără actriță de la Piatra Neamț, Dorina Maria Haranguș, i-a pus la dispoziție concurentei Adina Suciu un text numit *Rezervația de umbre*, adus pe scenă la bune cote de profesionalitate. Alexandra Ioniță a căzut în greșeala supraestimării posibilităților, optând pentru *Eu nu!* de Samuel Beckett. Silvia Vișan s-a străduit – și, după cum rezultă din palmares, a reușit – să ne convingă că piesa *Interviu* de Ecaterina Oproiu mai poate oferi șanse de afirmare. George Adrian Constantinescu, în schimb, a eșuat în temerara tentativă de a ne provoca cu pamfletele lui Constantin Tănase pe care le-a

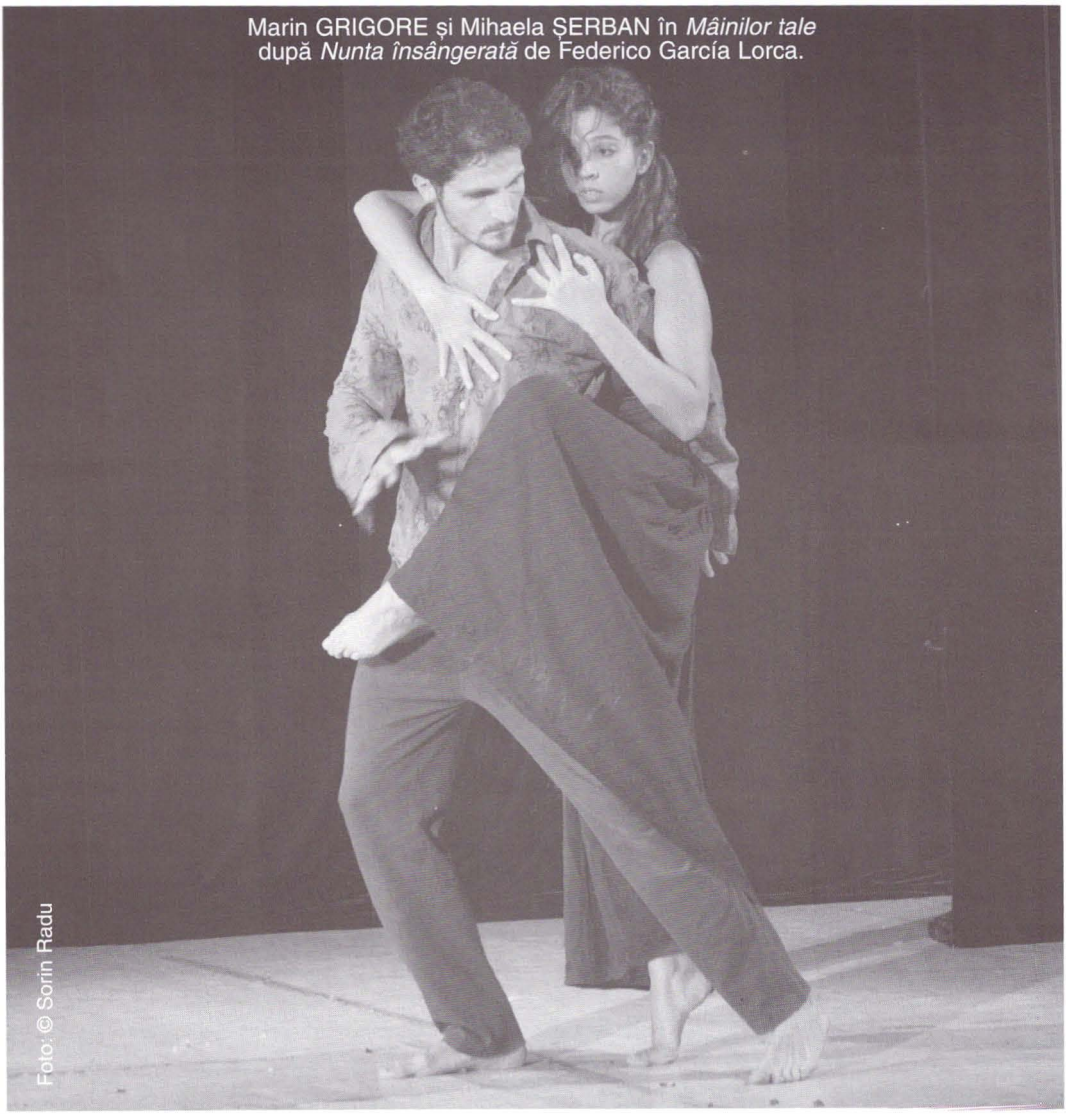


interpretat fără har comic. Binecunoscuta *Telegramă* de Aldo Nicolaj nu i-a adus succesul scontat lui Anis Doroftei, dar nici lui Ciprian Nicolae Almășan. La cocteiluri textuale au făcut apel Leo Nora Butnaru, care în minirecitalul său i-a asociat pe R. M. Fassbinder și pe Cehov, dar și Ionela Nedelea ce i-a alăturat cam alandala pe Tudor Mușatescu, I. L. Caragiale, G. Coșbuc și Mihai Eminescu. Recurgând la fragmente din *De ce fierbe copilul în mămăligă* de Aglaja Veteranyi, atât Irina Bodea Radu cât și Nicoleta Lefter nu au făcut decât să îmi trezească nostalgia excelentei evoluții a Antoanetei Zaharia care a interpretat rolul principal în spectacolul de la Teatrul Odeon. Cu totul neconvingătoare au fost numerele de pantomimă reunite de Barbara Crișan sub titlul *My Way*. După cum lesne se poate constata din observațiile lapidare de mai sus, puține evoluții au depășit sfera banalului, ceea ce a făcut ca încă și mai puțini dintre concurenți să se arate pregătiți pentru a ne oferi *one man show*-uri.

Toți cei înscriși la Secțiunea *Individual* au avut drept probă impusă interpretarea unui fragment din *best-seller*-ul *Ghidul nesimțitului* (Editura Humanitas, București, 2006). Mulți dintre ei au căzut în păcatul de a fi ales să vorbească despre nesimțire ca niște nesimțiți, cazul cel mai flagrant fiind al al Toni Tecuceanu, cel gratulat de juriu cu Premiul pentru cel mai bun actor, dar a cărui evoluție mi s-a părut o contribuție cât se poate de reușită la pernicioasa operație de becalizare a teatrului. Se poate spune că un număr semnificativ de participanți s-au dovedit cantonați în etapa teatrului re-productiv, o etapă ce trebuie cât mai curând depășită. Că de asta e de vină școala ori lipsa talentului real (pe care, la urma urmei, tot școala s-ar cuveni să-l detecteze și să-l cultive) e o discuție mult prea lungă, dar care merită începută.

Dacă la Secțiunea *Individual* s-au înscris în concurs nu doar absolvenți din anul 2006, Secțiunea *Grup* s-a bazat în totalitate pe spectacole de absolvență. Spectacole ce suferă de grave carențe. Cel mai valid artisticește mi s-a părut a fi *Mâinilor tale*, după *Nunta însângerată* de Federico García Lorca (cu Marian Grigore, Sorana Huldan și Mihaela Șerban), ai cărui interpreți se mișcă bine, dar rostesc mult mai puțin bine textul. Reprezentația a fost recompensată de juriu cu Premiul pentru cel mai bun spectacol. De altfel, singurul rival autentic pentru *Mâinilor tale* s-a arătat a fi *O stație* după piesa lui Peca Ștefan, în interpretarea actorilor Irina Duță și Toma Cuzin. *A șaptea kafana* și *Fuck you, Eu. Ro. Pa!* mi s-au părut a fi lipsite de har, în vreme ce *Vor mai înflori florile în noroi*, după *Victimele datoriei* de E. Ionesco, a însemnat o crasă demonstrație de masochism artistic.

Dacă primul spectacol invitat – *TV Show* de Mihai Răzuș produs de *Art and Brand Show* și *Fundația Parter and Teatrul Arca* – și-a epuizat repede



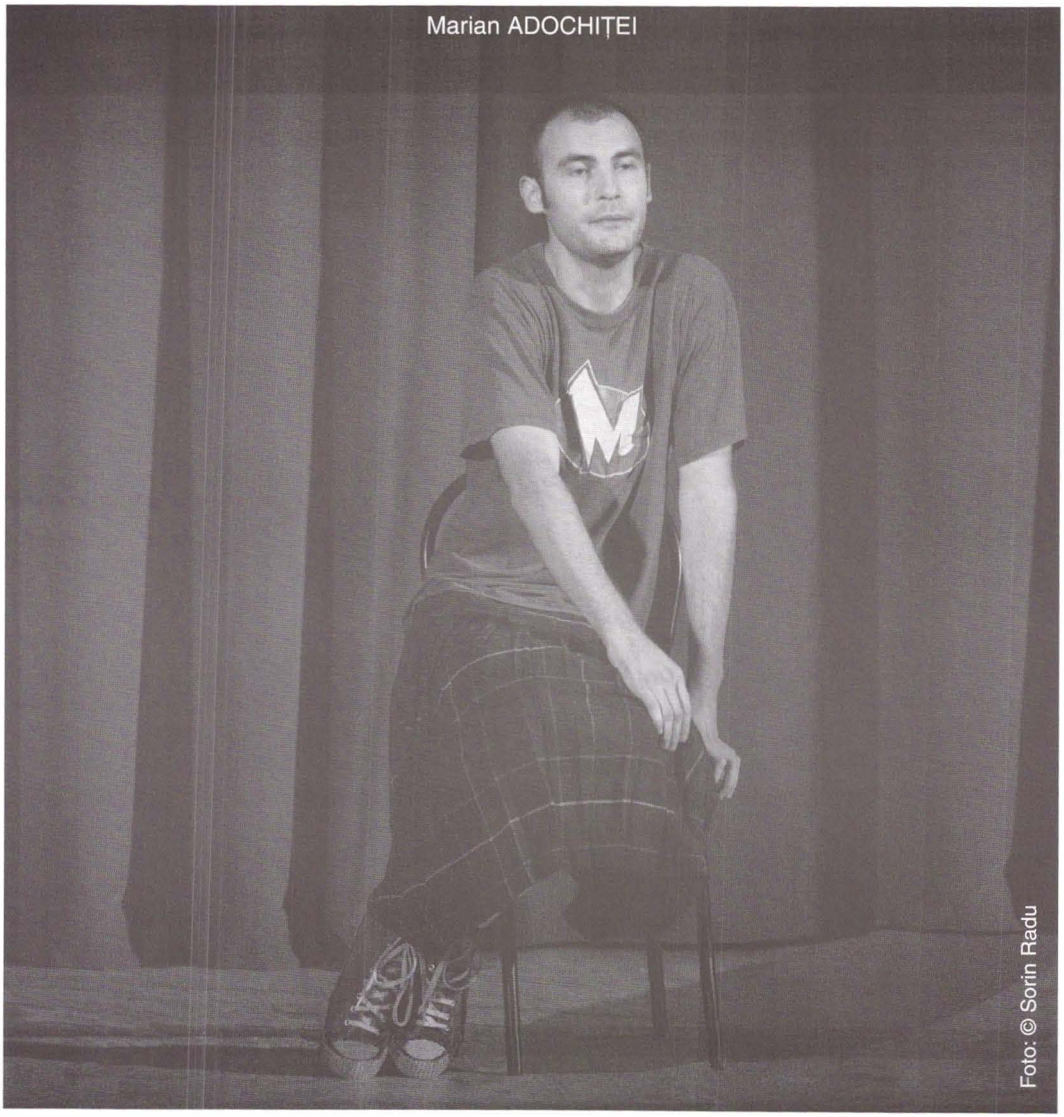
Marin GRIGORE și Mihaela ȘERBAN în *Mâinilor tale* după *Nunta însângerată* de Federico García Lorca.

Foto: © Sorin Radu

resursele de interes comic și artistic, *Dialoguri și fantezii de jazz* cu Ion Caramitru și Johnny Răducanu se cuvenea privit cu luare-aminte și simțit ca o manifestare de artă adevărată, deopotrivă de spectatorii obișnuiți și de concurenți, fie ei laureați ori nelaureați. Alăturarea unor versuri de Eminescu, Arghezi, Sorescu, Nichita, cu muzica a oferit o seară de excepție însenindu-ne tuturor sejurul.

Alături de laureații deja menționați (și de foarte mulți contestați) au mai dobândit premii Ioan Bogan Sărătean (Premiul *Timică* și Premiul *Sică Alexandrescu*) și Marian Adochiței (Premiul *Generația așteptată,* oferit de ziarul *Cotidianul*).

Dacă dorința lui Cornel Todea ca Festivalul de la Mangalia să fie o întâlnire cu succesul s-a împlinit cel puțin pentru unii dintre participanți, cea potrivit căreia Gala ar însemna o „invitație la exuberanță", dar și o „provocare la spontaneitate" se reportează, în opinia mea, pentru ediția viitoare.



Marian ADOCHIȚEI

Foto: © Sorin Radu

Ionuț SOCIU

Brăila

Nopți și zile de teatru la Brăila

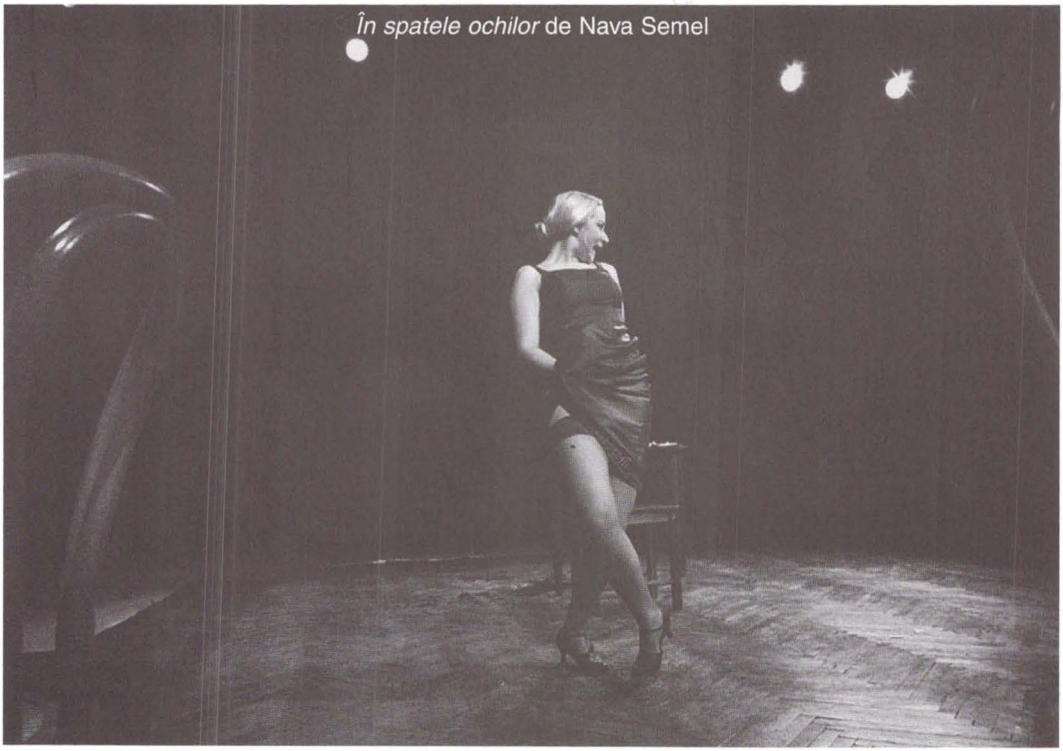
Trebuie spus din capul locului că **Festivalul Zile și Nopți de Teatru European la Brăila (9–17 septembrie)** nu e doar un eveniment creat numai pentru a fi bifat pe lista realizărilor anuale alături de dezveliri de busturi, comemorări pășuniste și serbări cu iz proletcultist. Nu suntem în fața unei sărbători locale poleită cu fast ieftin și provincial, ci a unui festival onest ce-și justifică existența prin câteva motivații solide care au pus acest eveniment pe picioare după doar două ediții: **1.** nu și-a neglijat publicul și nu s-a adresat exclusiv specialiștilor, criticilor sau invitaților. **2.** publicul brăilean este un motiv suficient pentru a organiza un asemenea festival, pentru că vorbim despre săli permanent pline cu elevi de liceu (neaduși cu forța), adulți și pensionari, un public generos și curios, deschis spre experiment și spre un *altfel* de teatru (gândiți-vă numai la Afrim și Apostol, regizori care au montat destul de des în ultimii ani la Brăila și veți înțelege că puritanismul este ultimul criteriu după care poate fi judecată o asemenea audiență); **3.** această ediție a Festivalului brăilean a avut parte de o selecție inteligentă întocmită de directorul festivalului, criticul Doina Papp, și care s-a orientat spre teatrul balcanic și est-european, un spațiu extrem de interesant, despre care avem senzația că știm totul, dar care se dovedește a fi altceva decât ceea ce prejudecățile noastre ne îndeamnă să credem, și asta în ciuda proximității geografice care ar trebuie să ne apropie nu numai cartografic, ci și în plan spiritual și cultural. Din acest punct de vedere, acest festival poate deveni în viitorul apropiat un seismograf al tensiunilor zonale, un centru de radiografiere a teatrului est-european, un prilej de reflecție și dialog, care nu trebuie înțeles drept etnocentrism, ci ca o nevoie de comunicare și reevaluare a valorilor comune țărilor balcanice, căci oricât am bate noi toba cu vechea poveste *a unei insule latine într-o mare slavă*, trebuie să acceptăm fără frustrări și șovinism că suntem mult mai legați de acest spațiu tocmai prin coordonatele istorice actuale, prin problemele concrete cu care balcanicii se confruntă și cărora nu ne putem sustrage. Despre aceste lucruri vorbește în acest moment dramaturgia est-europeană, despre valul de naționalim abătut asupra țărilor ex-sovietice, despre memorie și uitare, despre trecut și viitor, despre alteritate, despre noi și Celălalt.

Într-un asemenea context, organizatorii *Festivalului Nopți și Zile de Teatru European* la Brăila trebuie să urmeze acest traseu pe care au făcut primii pași, pentru a duce mai departe un proiect insolit în mediul teatral românesc, tentat mai degrabă de exotisme pline de culoare și zgomot decât de recuperarea unei identități și configurarea unei viziuni de perspectivă.

O fi teatrul o artă a lui *aici și acum*, dar tentaculele ei se-ntind mult mai departe decât se vede cu ochiul liber.

Spectacole:

Festivalul a fost deschis de premiera Teatrului *Maria Filotti* cu comedia *Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare, în regia lui Victor Ioan Frunză. Nu voi zăbovi prea mult aici asupra acestei montări căreia îi voi rezerva un articol aparte, căci a epuiza în două rânduri un asemenea spectacol seamănă mai mult a sabotaj cultural decât a cronică. Oricum, trebuie spus că spectacolul lui Frunză–Grand (mi-e greu să-i separ chiar și la nivel semantic) le va da peste nas cârcotașilor



În spatele ochilor de Nava Semel

Totul despre femei de Miro Gavran

care-l acuză pe Frunză că-şi salvează spectacolele prin scenografie (vezi, de curând, *Scaunele* de Ionesco, la Teatrul German de Stat din Timişoara). E vorba despre o montare organică, în care scenografia funcţionează ca un plămân în trupul unei viziuni regizorale ce respiră din ce în ce mai bine tocmai datorită acestei coabitări ţinând de fiziologia unui spectacol cu adevărat mare. Un alt lucru care va contraria pe mulţi (unii inchizitori deja au reacţionat) este punerea lui Shakespeare în compania lui Sade în acelaşi spectacol, ca şi prezenţa unor fragmente din *Cântarea cântărilor*, ca şi cum Shakespeare nu suportă imixtiunea unor elemente alogene, datoria regizorilor fiind, în opinia unor contemporani decalaţi, aceea de a-l ţine pe *big Will* ca pe musca la insectar pe care trebuie s-o înrămăm şi s-o punem la perete sub o inscripţie de genul *to be or not to be,* la care se mai adaugă un craniu, o pereche de hamleţi, un Romeo de tinichea plus o Julietă de carton, care vor declama la rampă *Oh, oh, Romeo; oh, oh, Julieta...* şi uite aşa l-am recuperat noi pe William Shakespeare în mod servil şi tradiţional (cam cum îl recuperăm şi pe Eminescu), mulţumind pe toată lumea şi transformând teatrul într-un muzeu de arheologie. A învăţat toată lumea textul ? Atunci spectacolul poate începe.

Am insistat asupra acestui aspect, pentru că au mai fost prezente în festival două spectacole pe texte shakespereane. E vorba despre *Regele Cymbelin* de la Teatrul German de Stat din Timişoara, în regia lui Hausvater, şi *Romeo şi Julieta* de la Teatrul Naţional „Marin Sorescu" din Craiova, în regia tânărului Yiannis Paraskevopoulus. În cazul primului, lucrurile sunt destul de limpezi, căci *Cymbelin* nu impresionează decât prin câteva aspecte: unele interpretări fericite (care nu reuşesc să salveze spectacolul) şi dinamismul primei jumătăţi de oră când se mai întâmplă câte ceva. În rest, totul e drept ca o linie şi monoton ca o zi de luni. Multă alergătură şi mult zgomot pentru nimic. Două ore de plictiseală care nu spun mai mult decât textul în sine.

Un spectacol croit pe dinafară care se sprijină pe câteva artificii exterioare ce se consumă odată ce au loc (normal, doar sunt artificii). O montare rece ca un proces verbal, lipsită de orice grăunte de emoţie şi care face un deserviciu imens unei trupe de actori mult mai capabili decât ce se vede în acest *Cymbelin.* Să nu uit şi de costumele din muşama ieftină care sunt de un kitsch nemăsurat.

Al doilea spectacol, *Romeo şi Julieta*, a închis Festivalul şi s-a bucurat de un succes fenomenal la public, demontând astfel clişeul despre care vorbeam mai devreme, cum că Shakespeare nu e posibil decât în straie renascentiste, căci spectacolul lui Paraskevopoulus e o adaptare la anii 2000 a celebrei poveşti de dragoste şi asta fără să coboare textul în suburban şi vulgar, ci dimpotrivă, reuşind să câştige în mod uimitor nu numai publicul tânăr, ci şi pe cei mai în vârstă, producând un şoc imens şi obţinând astfel o mutaţie la nivelul receptării. Ceea ce este, după părerea mea, un succes. Un spectacol care modifică o percepţie adânc înrădăcinată face mai mult decât zece spectacole care servesc în mod inept la conservarea unei mentalităţi vetuste şi a unei perspective obtuze asupra teatrului. Totuşi, Paraskepoulus nu e doar un teribilist care ţine morţiş să rupă gura târgului, căci lectura lui pe textul shakesperean este una atentă şi profundă, aplecându-se în mod deosebit asupra unor elemente de teatralitate cu care jonglează ingenios şi energic şi care îl ajută pe regizor să demonteze în mod inteligent scenele clasice ale piesei ce nu mai sunt atât de previzibile cum ne-am fi aşteptat. Aş aminti doar scena balconului, când Romeo şi Julieta se întâlnesc în sală, călcând peste spectatori şi scaune şi izbutind să ofere momentului o intensitate emoţională copleşitoare; ei produc un declic fenomenal în rândul spectatorilor complet năuciţi de evoluţia spectacolului. Memoria obiectivă îşi cere şi ea dreptul la opinie, după ce

m-am lăsat purtat doar de resorturile celei afective, așa încât trebuie spus că spectacolul nu e nici pe departe perfect: are destule scăderi atât în plan actoricesc, cât și în cel regizoral, fiind destule momente când cei doi eroi au fost depășiți de anvergura rolului și unde chiar regizorul se vede ușor rătăcit, fiind nevoit să umple golurile cu scene și găselnițe inutile și de un umor îndoielnic, spre sfârșit devenind chiar obositor, previzibil și cu epilog mult prea tezist.

Oricum, spectacolul câștigă enorm prin umanitatea și candoarea cu care se livrează inimii spectatorilor, ceea ce înseamnă mult mai mult decât un spectacol *dăștept* precum *Cymbelin*, care sacrifică emoția în schimbul unui discurs arțăgos, arogant și criptat, preferând obscuritatea (se știe că ce e obscur e și de valoare, nu?) în locul unei comunicări-comuniuni directe cu publicul.

Femei, femei, femei... Rar poți să vezi într-un festival de teatru atâtea actrițe bune câte au participat anul acesta la Brăila. Dacă ar fi fost premii la acest festival, nu știu ce juriu ar fi reușit să acorde premiul pentru cea mai bună actriță. Să le luăm pe rând:

Totul despre femei de Miro Gavran de la Teatrul de Stat din Klaipeda (Lituania), în regia Daliei Tamulevichiute, regizoare lituaniană ce a decedat anul acesta. Trei actrițe fenomenale, de o vitalitate și-un umor nebun (Nele Savichenko, Valentina Leonavichiute, Regina Shaltenyte), care, folosindu-se doar de câteva elemente de decor, reușesc să joace într-o o oră și jumătate trei–patru personaje în tot atâtea povești diferite, caractere extrem de variate, ba chiar opuse, căci să joci acum o bătrânică de 80 de ani și în secunda următoare să treci în postura unei fetițe de 4 ani, îmi imaginez că nu prea e ușor, mai ales că actrițele în cauză nu sunt chiar la prima tinerețe, lucru care nu le-a împiedicat să întrețină un ritm extrordinar într-un spectacol ciclotimic ce a alternat un umor burlesc de *commedia dell'arte* cu momente de o tristețe apăsătoare, într-un cadru intimist și fragil, care nu știu cât ne spune despre *sufletul slav*, dar cu siguranță comprimă în el câteva date umane care nu sunt reperabile geografic.

Sunt din Albania, Teatrul Laborator XO5&Odisea Theatre. Povestea unei fete din Tirana care participă la o conferință UE la Bruxelles și întâmpină o serie de prejudecăți și obstacole ce-i dezvoltă un complex de inferioritate legat de proveniența ei albaneză. Un text bine scris, dezinhibat, fără a fi corupt de văicăreli patetice și cu care orice român se poate identifica. Un *one woman show* deloc plictisitor, chit că a durat o oră, cu o actriță absolut formidabilă (Ema Andrea) ce a umplut scena prin propriile resurse energetice, afișând mereu un zâmbet chinuit ce mergea înspre un rânjet cinic și resemnat, un spectacol tulburător și tăios ca o lamă de brici, care nu s-a vrut o lectură pe text în scopul emiterii unui mesaj, ci un tur de forță actoricesc dinamic și seducător.

Păcatul, după un roman de F.Mauriac, în regia lui Stanislaw Miedziewski, de la Teatrul Rondo din Slupsk (Polonia). Un alt *one woman show*, de data asta într-o cheie austeră, apolitică, ce a reclamat o atenție sporită din partea spectatorilor, pentru că nu a avut supratitrare, dar care a spart orice barieră lingvistică prin performanța Wioletei Komar, multipremiată pentru acest rol, o actriță cu un farmec și un histrionism discret, date ce au conferit spectacolului un loc aparte în cadrul Festivalului, pentru că a ajuns la sufletul publicului nu pe o cale senzitivă, absconsă, deloc rațională, ci într-un mod subtextual, hipnotic și magic.

În spatele ochilor de Nava Semel, de la Teatrul de Stat din Ankara (Turcia) în regia lui Kemal Başar. Cu siguranță, cel mai emoționant și tulburător spectacol din acest festival, un monolog de neuitat cu o actriță care și-a pus sufletul pe tavă (Fatma Oney), povestind relația unei mame tinere pictorițe cu copilul ei mongoloid. Un text extraordinar cu o dimensiune poetică și cu o scriitură pline de sevă, un text

ce mi-a amintit de *Portretul lui M.* al lui Matei Călinescu prin deschiderea sufletească la care recurge şi prin capacitatea de exorcizare pe care scrisul o poate avea. A fost un spectacol care nu s-a sprijinit doar pe text, în scenă fiind prezenţi şi câţiva dansatori într-un plan îndepărtat, nu a fost o rostire a unei monodrame, ci o veritabilă confesiune, până într-acolo încât puteai crede că e povestea actriţei înseşi. Fatma Oney e mai mult decât o actriţă, căci nu prea există cuvinte care pot descrie sau povesti această mărturie (mi-e greu să-i spun spectacol), această femeie cu o aură specială, care nu are nimic de-a face cu convenţiile teatrale, cu roluri, interpretări ş.a. Nici un cuvânt nu poate descrie acea apăsare care exista duminică dimineaţă, pe 17 septembrie, în Sala Studio a Teatrului „Maria Filotti". O femeie îngenuncheată, cu chipul răvăşit, cu ochi mari umeziţi de lacrimi, cu un zâmbet tragic în colţul gurii, vorbind pe un ton scăzut şi sacadat despre un băieţel cu sindromul Down, ce doarme în pătuţul său, respiră greu şi emană o căldură ce-l leagă definitiv de o mamă ce nu va mai picta niciodată, ci va continua să descopere zi de zi în micuţul de lângă ea un om, un om ca toţi oamenii, ba mai mult decât atât un om care nu conteneşte să-şi surprindă părinţii cu replici de o profunzime şi o maturitate ce nu pot provoca decât perplexitate. Cum poţi descrie acest moment în care această femeie îngenuncheată se confesează unor 100 de străini gâtuiţi de emoţie şi lacrimi şi care timp de o oră şi jumătate au locuit într-o altă viaţă? Un spectacol care-ţi rămâne ca o piatră în pantofi şi pe care nu ai voie s-o arunci, ci să continui să calci mai departe aşa, să simţi cum te încomodează şi nu-ţi dă pace.

Mi-ar mai trebui încă zece pagini pentru a scrie despre fiecare spectacol în parte, dar am să încerc totuşi să mai punctez câteva reprezentaţii: *Măscăriciul*, după Cehov, de la Teatrul „Bulandra", cu un Horaţiu Mălăele într-o formă excelentă, a avut un succes imens la public, *Momâia*, un *one man show*, cu Niculae Urs, a prins foarte tare la tinerii brăileni, în ciuda faptului că a concurat temporal cu un important meci de fotbal, *Marlene* de la Teatrul de Comedie, în regia Cătălinei Buzoianu, s-a bucurat de un mare impact asupra publicului adult, deşi în privinţa acestei reprezentaţii am ceva rezerve pe care nu are rost să le înşir aici, *Plastilină* de V. Sigarev de la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti, în regia lui Radu Afrim, a făcut o sală arhiplină, adunând cred că jumătate din liceenii oraşului şi producând câteva discuţii aprinse în ziua imediat următoare, unul dintre participanţii la conferinţa de presă – un actor brăilean – căutând chiar să-l psihanalizeze pe Radu Afrim, devoalând într-un mod josnic biografia acestuia; *Pălăria florentină* de E.Labiche, de la Teatrul Powszechny din Varşovia, o viziune uşor grotescă şi cu un umor negru asupra celebrei comedii bulevardiere, în interpretarea unei trupe de actori extraordinari, un specatol curat şi ritmat ce reuşeşte să arunce o altă perspectivă asupra teatrului de bulevard şi să spună multe despre şcoala de teatru poloneză; *Giocondele*, pe scenariul şi în regia lui Brigitte Louveaux, de la Teatrul Ariel din Râmnicu Vâlcea, un spectacol insolit şi atractiv în contextul teatral autohton, ce are ca temă evoluţia artei plastice după impresionism, ajungând până la Pop Art şi la arta contemporană, un *performance* bine articulat, dar care are mai degrabă datele unui eseu scenic ce nu se face prea uşor înţeles de un public mai puţin avizat în ceea ce înseamnă istoria artei şi fiind tocmai de aceea îngrădit în propria-i tematică. *Nora* de H. Ibsen la Teatrul Naţional din Târgu Mureş, în regia lui Sorin Militaru, dezamăgitor şi pretenţios, interesant prin tentativa de a reciti textul ibsenian printre replici, iniţiativă riscantă din momentul în care actorii vorbesc mult prea încet şi nu comunică între ei, iar când ritmul lent *à la* Bob Wilson nu-şi găseşte nici un suport în viziunea de ansamblu a piesei, atunci rişti să ai un spectacol monoton şi distant (care nu e destinat în nici

un caz scenei mari) şi să adormi o sală întreagă de spectatori. Din acest punct de vedere, Sorin Militaru e un adevărat kamikaze ce se încumetă la finețuri şi explorări subtextuale, o treabă delicată ca şi o operație pe creier şi unde cea mai mică greşeală poate distruge totul într-o fracțiune de secundă.

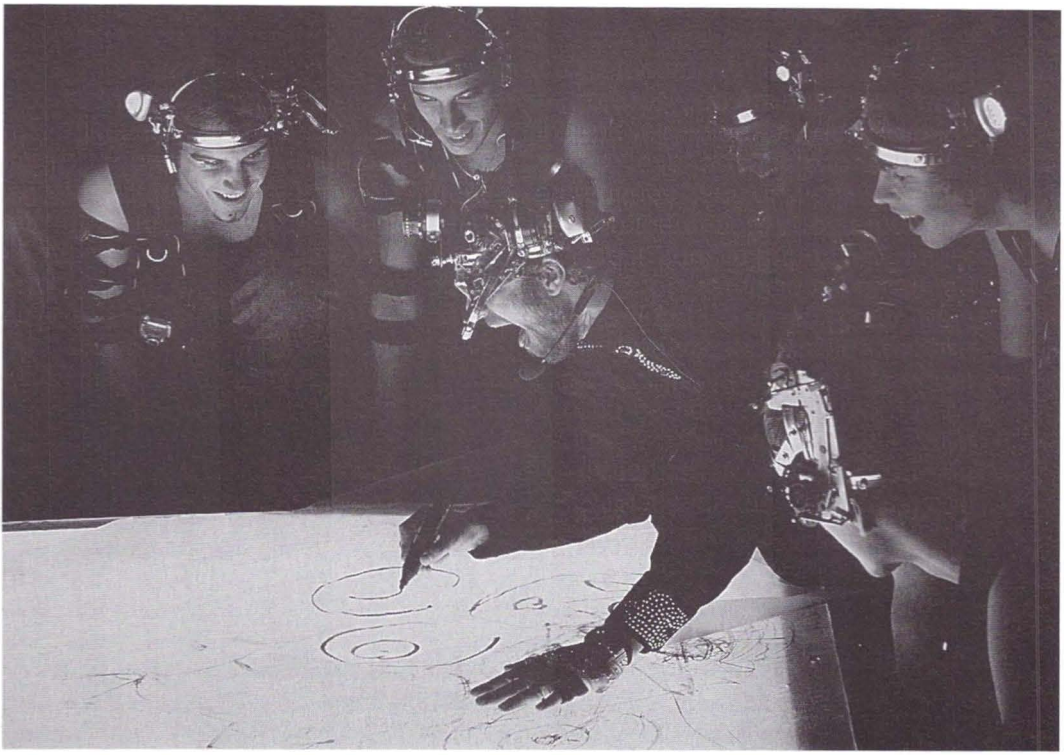
Nu doresc să fiu exhaustiv, aşa că la unele spectacole (căci au mai fost destule) şi evenimente voi reveni într-o cronică viitoare.

Există o singură concluzie după un asemenea festival şi am să amintesc ceea ce Veronica Dobrin, directorul Teatrului „Maria Filotti", afirma la închiderea acestei ediții: un public rafinat de teatru se formează. Odată cu fiecare ediție a acestui festival, într-un oraş de pe malul Dunării, un public curios şi generos se îmbogățeşte cu ceva. Se formează un public tânăr şi întinereşte unul bătrân. Într-un asemenea public se reflectă o parte din viitorul nostru. Îți poți dori mai mult decât atât?!

Mircea GHIȚULESCU

„Visul" lui Frunză

Revelația celei de-a doua ediții a **Festivalului de teatru european de la Brăila** a fost, încă din prima zi, ***Visul unei nopți de vară*** de Shakspeare, creat de Victor Ioan Frunză în scenografia Adrianei Grand. Este al doilea *Vis*... al soților Frunză care nu seamănă defel cu cel de la Teatrul Național din Cluj Napoca realizat cu cinci ani în urmă. Faptul că V.I. Frunză nu ne-a oferit o copie este de o moralitate neobişnuită în lumea lacomă a teatrului şi, în plus, semnul unei intense preocupări intelectuale. De fapt, regizorul scrie un *Vis* al său pentru că spectacolul se bazează pe un scenariu savant în care Shakespeare este pus în contact cu *Cântarea cântărilor* lui Solomon, expresia supremă a iubirii ca admirație dar şi cu Marchizul de Sade campionul iubirii ca desfrâu. Intenția descifrabilă este vizualizarea unei radiografii a sexului în toate variantele cunoscute până astăzi. Oricât ar părea de barbar acest amestec în treburile lui Shakespeare, adevărul este că textul permite orice fantezie. Perechile duble (Hermia şi Lisander, Helena şi Demetrius) care se fac şi se desfac la discreția spiriduşului Puck oferă o vastă suprafață speculativă. Schimbatul partenerului (soț sau nu) este un joc erotic demult cunoscut. Shakespeare susține că asta nu depinde de om, oricât ar fi el de sever, ci de jocurile zeilor. Frunză adaugă împerecheri mai puțin obişnuite (Demeter cu Lysander, Hermia cu Helena), pedofilia (atracția lui Oberon pentru copilul Ganimede) şi bestialismul (împerecherea furioasă a reginei Titania cu măgarul, chiar dacă acest măgar este un bărbat transformat în animal). Toate acestea, ne spune V.I. Frunză după ce ne-a lămurit Jan Kott (*Shakespeare, contemporanul nostru*) se găsesc în stare naturală în piesa lui Shakespeare. Mai importantă, poate, decât această controversă este prezența pedagogică creatoare a regizorului în mijlocul trupei. Sub îndrumarea lui V.I. Frunză, echipa de la Brăila este de prima mână. Tonul profesionist îl dă Mihaela Trofimov (*Helena*), urmată de Ramona Gângă (*Hermia*), şi de tinerii Alin Florea (*Lysander*) şi Emilian Oprea (*Demetrius*) puşi de profesorul de teatru V.I. Frunză să joace în stil acrobatic în care cu greu îți dai seama dacă au sau nu talent. Secretul distribuției este însă Richard Balint, care deschide spectacolul cu un monolog din *Marchizul de Sade*



ce îndeamnă la sinceritate pe toți desfrânații lumii. De Sade este invocat ca autoritate supremă în materie de erotism, deşi semnificația lui ține de schimbarea atitudinii față de sexualitate prin eliminarea inhibițiilor şi aprobarea distorsiunilor. Lui i-a plăcut să scrie despre partea interzisă a erotismului şi nu puține din paginile sale sunt ale unui claustrat ale cărui fantezi sexuale se dezvoltă în volum şi nu în calitate. Adesea imaginarul erotic măreşte dimensiunile zonelor ce țin de practica sexuală şi chiar imaginația artistică a lui V.I.Frunză capătă o astfel de expresie cantitativă în scena Titaniei îndrăgostită de un măgar cu un imens falus de plastic umflat cu aer. Dar sunt şi inovații precum Liliana Ghiță în rolul Titaniei, dar mai ales Bujor Macrin în rolul croitorului Fundulea transformat în „stilist" îmbrăcat elegant care aduce cu el, nu doar o notă de îndrăzneală, ci şi un aer reflexiv. Rolul este rostit într-un fel aparte pieziş de Bujor Macrin. De ce n-ar fi acest artist amator filosoful piesei în conflict cu divinitatea care este Oberon? Lucrurile se strică de tot în final, când Fundulea se înfăşoară în drapelul Uniunii Europene şi îi interperlează pe nobilii care au asistat la spectacol cu întrebări ale zilei de azi. Cred că Shakepeare face parte dintre acei autori care nu pot fi actualizați în acest fel, răpind bucuria spectatorului de a face singur operațiunea de actualizare.

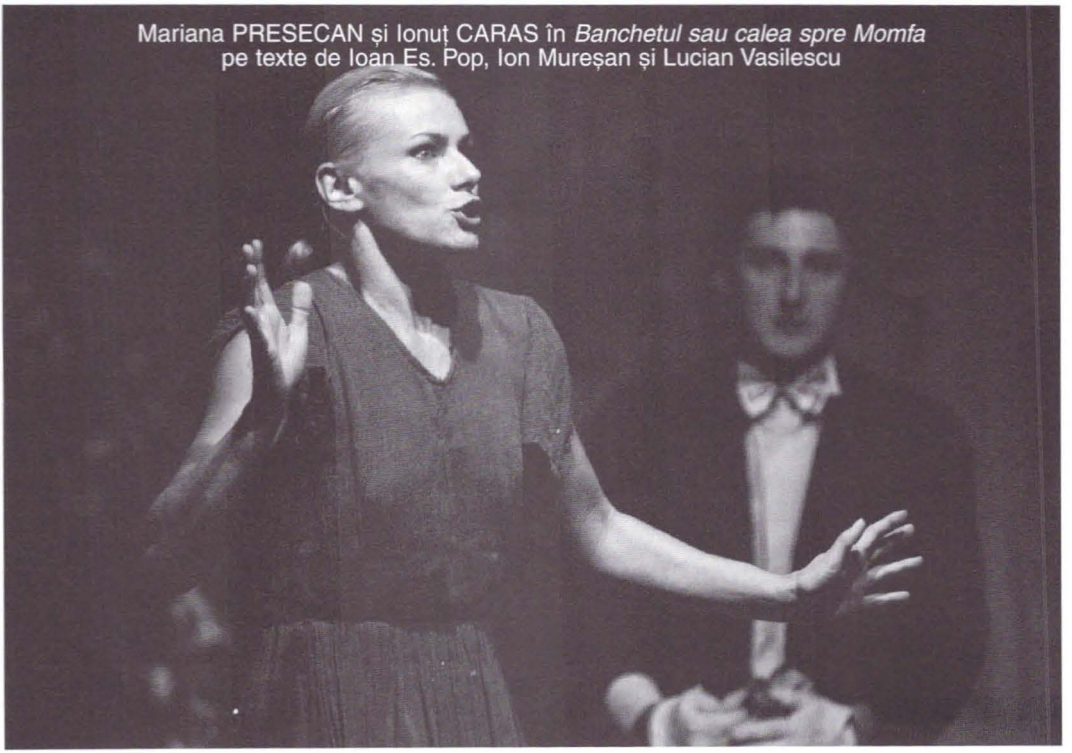
Teatrul „Maria Filotti" din Brăila – Visul unei nopți de vară **de William Shakespeare, versiune scenică de Victor Ioan Frunză. Direcția de scenă: Victor Ioan Frunză. Decoruri, costume, recuzită: Adriana Grand. Distribuția: Valentin Terente *(Egeu)*, Alin Florea *(Lysander)*, Emilian Oprea *(Demetrius)*, Adrian Ştefan *(Philostrat)*, Richard Balint *(Theseu, ducele Atenei şi Oberon)*, Liliana Ghiță *(Hippolyta şi Titania)*, Hermia *(Ramona Gângă)*, Helena *(Mihaela Trofimov)*, Adrian Ştefan *(Puck)*. Data premierei: 9 septembrie 2006.**

Mircea MORARIU Timişoara

Dramaturgia românească în festival

Nu fiindcă ar suferi neapărat de „sindromul reîntemeierii" despre care face vorbire într-o importantă carte despre Maiorescu criticul Nicolae Manolescu, Maria Adriana Hausvater, tânărul director general al Naţionalului timişorean, adică regizoarea Ada Lupu, şi selecţionerul unic Cristina Modreanu şi-au propus să opereze modificări în modul de concepere a **Festivalului dramaturgiei româneşti** care, în vremea din urmă, dădea îngrijorătoare semne de oboseală. Gazda şi principalul organizator al celei de-a XII-a ediţii care s-a desfăşurat la Timişoara între 16 şi 24 septembrie, Teatrul Naţional „Mihai Eminescu", s-a gândit, nu fără temei, să profite de ocazie pentru a face un nou pas în procesul repoziţionării instituţiei în viaţa culturală a oraşului. Astfel s-ar putea explica cooptarea în *staff* a unor intelectuali de frunte, de care, slavă Domnului !, urbea nu duce lipsă, sau completarea ofertei teatrale cu o serie de concerte susţinute târziu, în noapte, de nume cât se poate de prestigioase. Câteva exemple – Savina Yannatou & Primavera en Salonico din Grecia, Ovidiu Lipan Ţăndărică, Marius Mihalache, Anca Parghel & The Next Generation, Maria Răducanu şi Pedro Negrescu.

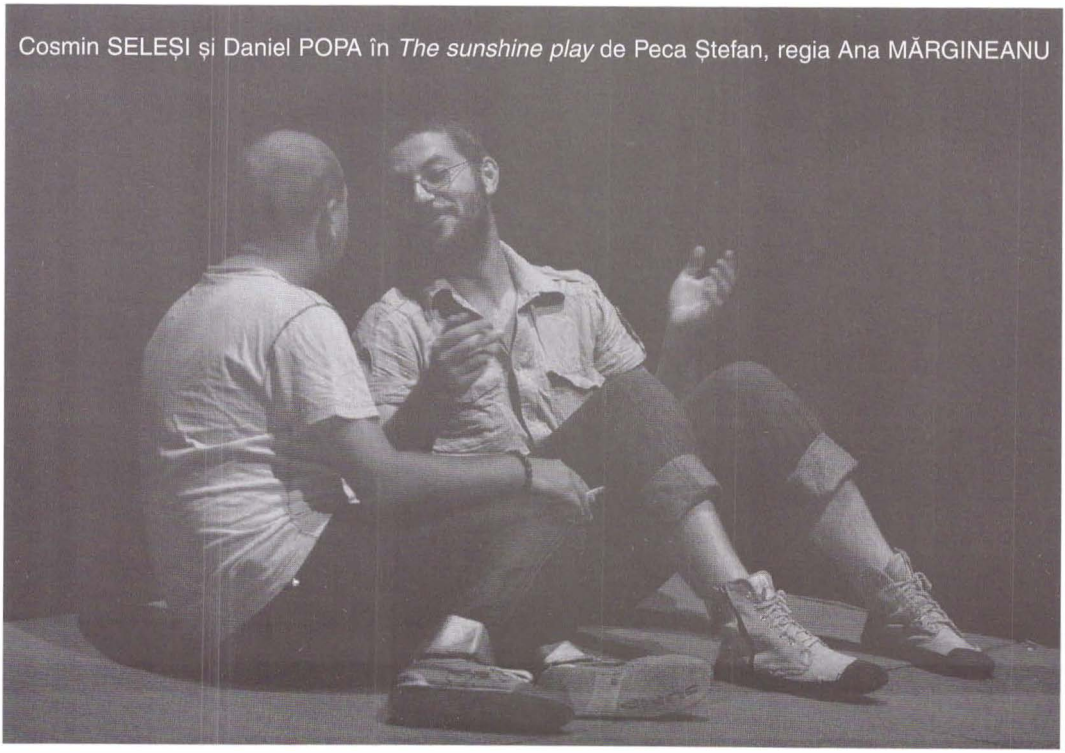
Dar cum festivalul e, în principal, unul de teatru, fireşte că centrul său de interes l-a reprezentat portofoliul de spectacole. Un portofoliu generos căruia i se pot aduce puţine reproşuri. Selecţionerul şi-a respectat promisiunea de a nu opera distincţii „ pe bază de generaţie şi geografie, ci numai pe criterii de valoare", izbutind deopotrivă să creeze „un echilibru între viziunea regizorilor români consacraţi şi cea a tinerilor creatori, cu toţii interesaţi, în maniere diferite, de aducerea în scenă a creatorilor autohtoni". Care autori poartă nume dintre cele mai onorabile, pe afiş regăsindu-se Caragiale şi Sebastian, Alina Nelega şi Ştefan Caraman, Matei Vişniec, ori foarte tinerii Gianina Cărbunariu, Nicoleta Esinencu, Vera Ion sau Peca Ştefan. Geografia s-a extins atât de tare încât oferta a cuprins şi excelentul spectacol cu *Scaunele*, regizat de Victor Ioan Frunză în fabuloasa scenografie a Adrianei Grand la Teatrul German de Stat din Timişoara, trecându-se peste detaliul că Eugène Ionesco, deşi de origine română, nu aparţine totuşi literaturii dramatice româneşti. Oricum, e sigur că montarea surprinde prin felul în care autorii săi s-au apropiat de miezul textului ionescian. E, poate, cel mai ionescian spectacol cu *Scaunele* pe care semnatarul acestor rânduri a avut ocazia să-l vadă. Şi cum nimic nu mai e pur pe lumea noastră, iar ştergerea frontierelor dintre genuri, atât de dorită de Mallarmé a devenit o realitate, spectacolelor pe textele autorilor dramatici deja amintiţi, li s-au adăugat *Banchetul sau Calea spre Momfa* (Teatrul Naţional din Cluj-Napoca, Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu în colaborare cu Muzeul Literaturii Române din Bucureşti) în care, prin juxtapunerea unor poeme de Ioan Es. Pop, Ion Mureşan şi Lucian Vasilescu, regizorul Mihai Măniuţiu a ilustrat într-un tulburător spectacol tema morţii ca experienţă ireversibilă şi *Un tramvai numit Popescu* (Teatrul Naţional Radiofonic), scenariu de Gavriil Pinte după poemele lui Cristian Popescu, reuşit experiment de teatru comunitar.



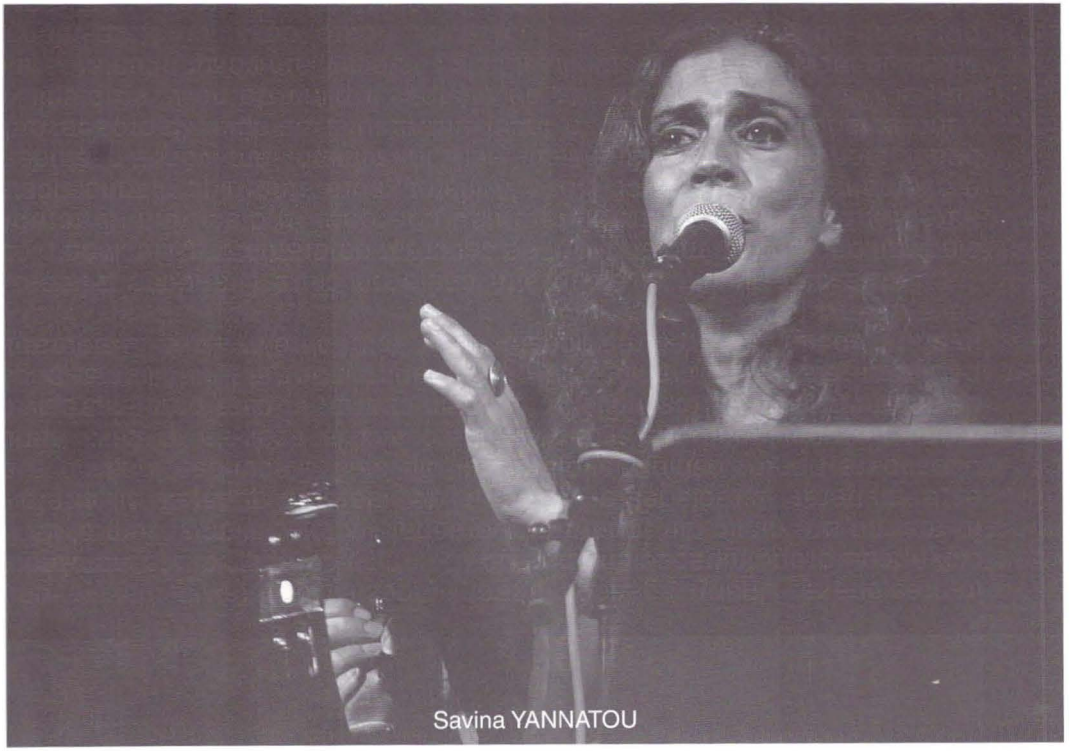
Mariana PRESECAN și Ionuț CARAS în *Banchetul sau calea spre Momfa* pe texte de Ioan Es. Pop, Ion Mureșan și Lucian Vasilescu

Monica RISTEA HORGA în *Amalia respiră adânc* de Alina Nelega

Ildiko JARCSEK-ZAMFIRESCU în *Scaunele* de Eugen Ionescu, regia Victor Ioan FRUNZĂ



Cosmin SELEȘI și Daniel POPA în *The sunshine play* de Peca Ștefan, regia Ana MĂRGINEANU



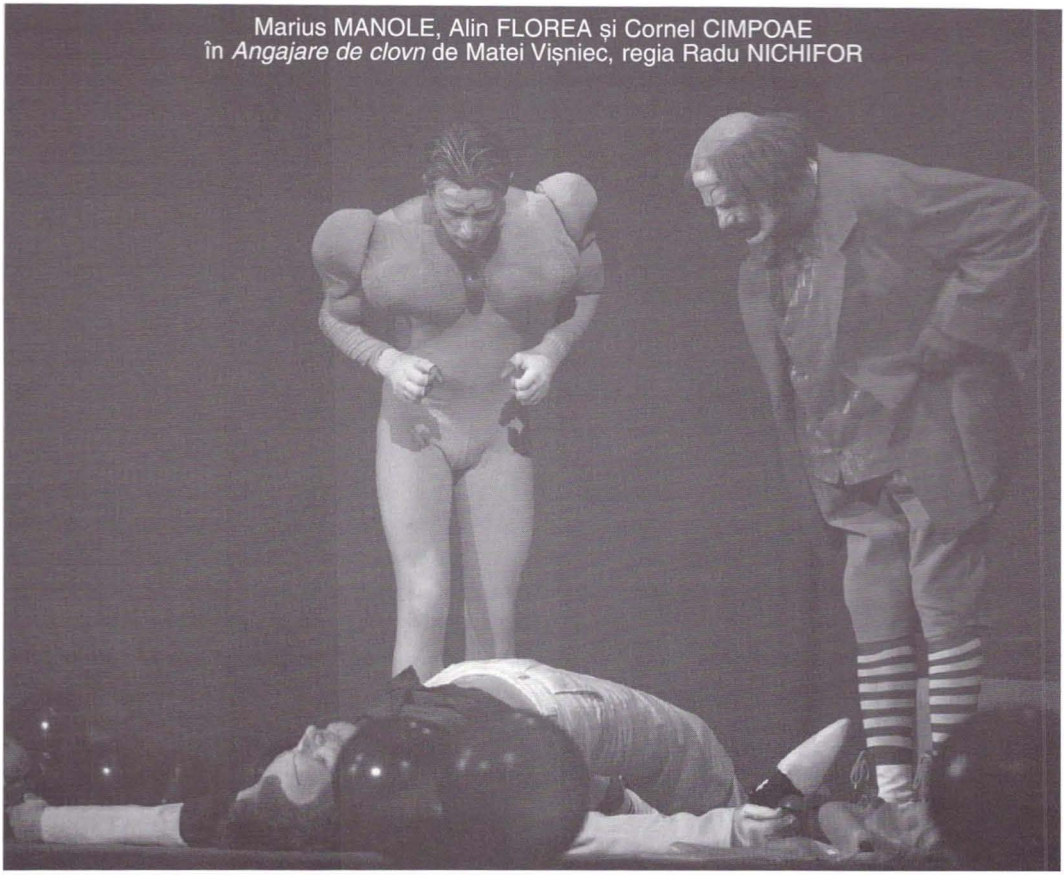
Savina YANNATOU

Maria RĂDUCANU și Pedro NEGRESCU

Iar Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timișoara a propus o adaptare a romanului-reportaj *Athénéé Palace* de R. G. Waldek, adaptare înfăptuită de regizorul Alexander Hausvater și poetul Robert Șerban. Moment deloc lipsit de semnificație în procesul de dinamizare și redefinire a profilului trupei, solicitând la maximum actorii, jucat în opt limbi, iarăși prilej de efort actoricesc, spectacolul lasă mai curând impresia unui film construit pe scenă. Printr-o succesiune de flash-uri, cu o materie dramaturgică insuficient ordonată și o supraaglomerare de semne, montarea îi creează spectatorului o oarecare stare de discofort ce nu provine, din păcate, în totalitate dintr-o autentică provocare estetică. *Athénéé Palace Hotel* reconstituie mai degrabă viața agitată a unui mare centru cosmopolit – hotelul –, ultim bastion al cosmopolitismului într-o Europă amenințată de spectrul extremismelor de tot felul, decât șapte luni dramatice (iunie 1940–ianuarie 1941) din istoria României cărora autoarea cărții le-a fost martoră. Imprecizia istorică devine la un moment dat deranjantă, cu atât mai mult cu cât în spectacol sunt abordate momente de răscruce, uneori insuficient clarificate chiar de istoricii profesioniști.

Noaptea furtunoasă, un mai vechi spectacol al Teatrului Național din București în regia lui Felix Alexa, de altminteri unica montare esteticește valabilă produsă în cursul „Anului Caragiale", și-a păstrat peste ani nealterată forța energiilor ce l-a recomandat la premieră ca o înfăptuire de seamă, cu câteva evoluții actoricești marcante – Mircea Rusu, Orodel Olaru, Dan Puric, Mihai Călin, Irina Movilă, Medeea Marinescu, în vreme ce *O scrisoare pierdută* (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj) s-a transformat într-o tulburătoare epistolă de conștiință pe care regizorul Tompa Gábor o trimite contemporanilor săi, atrăgându-le atenția asupra degradării unei ultime valori, cea biologică , într-o lume ce pune în pericol esența însăși a ființei umane. Spectacolul nu e doar o simplă ilustrare a mult citatei replici *„Zoe, Zoe fii bărbată!!* (rolul e la cotă superioară interpretat de Bács Miklós), ci are o profunzimi de mesaj pe care le-am descoperit cu surprindere la această a doua întâlnire cu el.. *The Sunshine Play* de Peca Ștefan la Teatrul *Luni* de la *Green Hours*, în regia Anei Mărgineanu, (foarte buni interpreții Daniel Popescu, Cosmin Seleși și Isabela Neamțu), *Zuckerfrei/ Fuck you Eu. Ro. Pa !* de Nicoleta Esinencu (Teatrul „Fani Tardini" din Galați, în regia lui Alexandru Berceanu), monologul *Amalia respiră adânc* de Alina Nelega, regizat de Gavril Cadariu la Teatrul „Ariel" din Târgu Mureș, *madybaby.edu* de Gianina Cărbunariu, în direcția de scenă a autoarei la Teatrul Foarte Mic, ori *Morți și vii* de Ștefan Caraman, regizat de Ion Sapdaru la Ateneul Tătărași din Iași s-au situat la bune cote de profesionalitate, cu diverse nuanțări ale cuvântului. Mai cu seramă în cazul ultimului spectacol menționat. Revăzut, *Vitamine* de Vera Ion, montat la același Teatru de Ana Mărgineanu, mi-a dat același sentiment de lucrare dramaturgică, dar și scenică neterminată.

Favoritul Festivalului a fost Matei Vișniec, prezent cu patru spectacole, ilustrând momente diferite din creația dramaturgului: *Angajare de clovn* de la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, în regia lui Radu Nichifor (o montare, niteluș cam laxă, dar cu trei tineri actori remarcabili – Alin Florea, Marius Manole și Cornel Cimpoae), *La femme comme champ de bataille*, montat de Alexandra Badea la Compania Europ-Artès, *Voix dans la nuit* în care marioneta e pusă inteligent în slujba teatrului politic, și *Richard al III-lea se interzice,* în viziunea regizoarei Cătălina Buzoianu și a actorilor Teatrului „Bulandra", Acest text,



Marius MANOLE, Alin FLOREA şi Cornel CIMPOAE
în *Angajare de clovn* de Matei Vişniec, regia Radu NICHIFOR

relativ recent,, care în urmă cu câteva luni a avut parte de o montare nu tocmai inspirată, îşi dovedeşte nucleele de teatralitate cu care l-am creditat la lectură, chiar dacă montarea suferă de un barochism exagerat şi de supradimensionare. Sunt câteva elemente pe care Cătălina Buzoianu le introduce pentru a face din spectacol o mostră de teatru-documentar: discursuri din epocă, sugerarea unor exerciţii de biomecanica teoretizată de Meyerhold, etc. Dar cea mai valoroasă idee a fost aceea de a le încredinţa unor actori roluri multiple. Astfel, Doru Ana îl joacă deopotrivă pe Stalin şi pe Gardianul-şef, sau Radu Amzulescu îl interpretează nu doar pe actorul ce trebuie să îl aducă în scenă pe Richard, ci şi pe nou-născutul inchizitor. Există câteva scene în spectacol cu totul deosebite, în care capacitatea de construcţie scenică a regizoarei se arată în toată plenitudinea ei. Din păcate, nu întreg ansamblul are aceeaşi tensiune, se insinuează pe neaşteptate căderi de tensiune, cu costuri pentru întreg spectacolul, altminteri o meditaţie interesantă pe tema relaţiei dintre gândirea creatoare şi cea captivă.

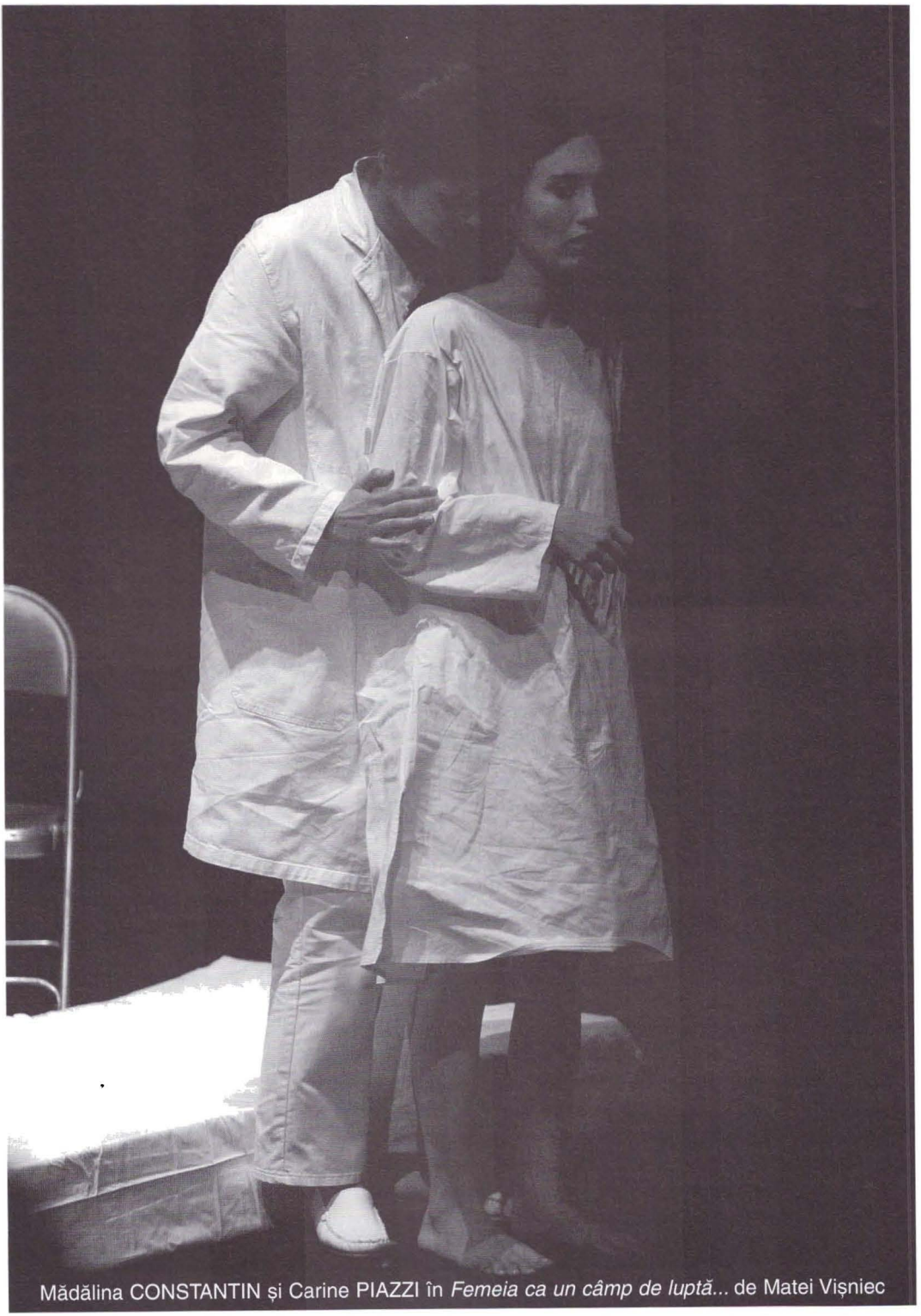
Lansările de carte, o montare israeliană a *Stelei fără nume* gândită cu multă tandreţe faţă de textul lui Sebastian, o alta a *Căderii* lui Camus (Karov Theatre din Israel), spectacolele-lectură din dramaturgia canadiană francofonă, dezbaterile uneori cu substanţă au completat nouă zile consacrate dramaturgiei autohtone.

Matei VIȘNIEC:

„În timpul comunismului, identificarea răului era mult mai simplă"

Daniel Vighi: *Dragă Matei Vișniec, în Festivalul dramaturgiei românești de la Timișoara (ediția a XII-a, 16–24 septembrie 2006), Cristina Modreanu a selectat un spectacol al Teatrului „Bulandra", în regia Cătălinei Buzoianu, pe un text care îți aparține. Spune, rogu-te, câte ceva despre el.*

Matei Vișniec: *Richard al III-lea se interzice* este o piesă despre cenzură, un subiect care m-a preocupat enorm, cu atât mai mult cu cât eu personal am cunoscut și am trăit această experiență în România. Odată ajuns în Occident, mi-am dat seama că publicul de acolo nu cunoaște aproape nimic despre acest fenomen al cenzurii și al autocenzurii care au răvășit viața intelectuală timp de aproape nouăzeci de ani în Rusia și încă o jumătate de secol în alte țări din Europa de Răsărit. A povesti, însă, cum era pe vremea cenzurii nu e ușor, pentru



Mădălina CONSTANTIN și Carine PIAZZI în *Femeia ca un câmp de luptă*... de Matei Vișniec

că o lume care nu are repere, cum este publicul occidental, are nevoie de o situație dramatică puternică pentru a se pune în situația respectivă. Dorința mea era să-i aduc pe acești spectatori într-un fel de laborator al cenzurii, să simtă în mod visceral opresiunea. Din cauza aceasta, piesa este construită pe acumulări care, până la urmă, ajung să creeze această idee de opresiune și spectatorul însuși pleacă de la spectacol întrebându-se cum a fost posibil. Am scris piesa mai întâi în franceză, însă am rescris-o în românește, pentru că mi s-a părut că este important, și pentru un anume public românesc, să vorbim despre cenzură. Cei care au cunoscut acest fenomen vor fi desigur interesați să-și exorcizeze trecutul, iar tinerilor din România, ce nu au cunoscut acest fenomen, le propune o reflecție în jurul a ceea ce au trăit mai vârstnicii, care, în același timp, le va deschide ochii în legătură cu datoria lor de a conserva memoria, dreptul și îndatorirea de a ști și de a nu uita; pentru că cea mai mare iluzie a lumii contemporane acum, când ne mondializăm, ne democratizăm, ne liberalizăm, este că am scăpat de totalitarism, de manipulare de către Putere, de spălarea creierelor. Aș spune chiar că pe vremea când exista comunismul, identificarea răului era chiar mult mai simplă. Pentru un intelectual angajat sau pentru un artist, a identifica răul în societate era o chestiunea relativ simplă. Răul era o chestiune vizibilă. Era incarnat de sistem, de aparatul birocratic, de partid, de aparatul de represiune, de funcționari, de miniștri, de guvern, de președinte, o întreagă structură piramidală. Discursul ideologic era atât de prostesc și de grotesc, încât era ușor de recunoscut. Dar discursul de azi, care manipulează oamenii? Dar discursul televiziunii, care își oferă două... nouă sute de canale care te prind într-o capcană semantică și emoțională... dată de presiunea imaginii care înlocuiește cuvântul, de presiunea publicității, care îți organizează viața, de presiunea modelor care îți organizează traseul, de presiunea societății de consum care te invită continuu să consumi ultimul produs apărut pe piață, pentru că dacă nu îl consumi, înseamnă că nu ești contemporan cu societatea de consum și cu ceea ce se întâmplă în jurul tău.

D.V.: *Cum vi se pare regia spectacolului* Richard al III-lea se interzice*?*

M.V.: Eu am acordat o libertate totală tuturor regizorilor care m-au montat. Cătălina Buzoianu reprezintă pentru mine unul dintre cei zece mari regizori români de după război. Este un nume mare, care a lăsat spectacole memorabile pentru mai multe generații. Când eu eram student la București, îi vedeam spectacolele cu o foame uriașă și am învățat de la Cătălina Buzoianu foarte multe lucruri. Este a doua întâlnire cu Cătălina Buzoianu pe un text care îmi aparține; prima a fost în anii '90–'91, odată cu *Teatrul descompus sau Omul ladă de gunoi.* Acum, după aproape cincisprezece ani, avem în comun această pasiune de a vorbi despre cenzură și despre Meyerhold. Mi se pare că este un spectacol absolut extraordinar prin arhitectura lui, atât documentară, cât și emoțională, pentru că prin text și spectacol nu facem doar să denunțăm; îl invităm pe spectator să facă o excursie în memoria teatrului european, aceste experiențe, ale biomecanicii și ale structuralismului propuse de Meyerhold nefiind foarte cunoscute. Spectacolul seamănă cu un muzeu, deoarece spectatorul este invitat să treacă prin acest laborator istoric al teatrului lui Meyerhold. În același timp, spectatorul este invitat în camera de tortură a comisiilor nesfârșite care încercau să demoralizeze, să spele creierele artiștilor, pentru a-i obliga să răspundă numai și numai comenzii sociale. Uneori, artistul era distrus chiar și atunci când răspundea comenzii sociale pentru ca mașina fricii să poată fi întreținută. Cătălina Buzoianu a simțit toate fibrele emoționale

Petre LUPU, Virgil OGĂŞANU, Valeria OGĂŞANU şi Mihai BISERICANU
în *Richard al III-lea se interzice*

şi documentare ale acestei piese pe care a dezvoltat-o cu şi mai multe documente decât figurau în piesa mea. Descoperirea spectacolului este pentru mine un moment de mare emoţie, unul dintre cele mai puternice pe care le-am trăit în ultimii cincisprezece ani.

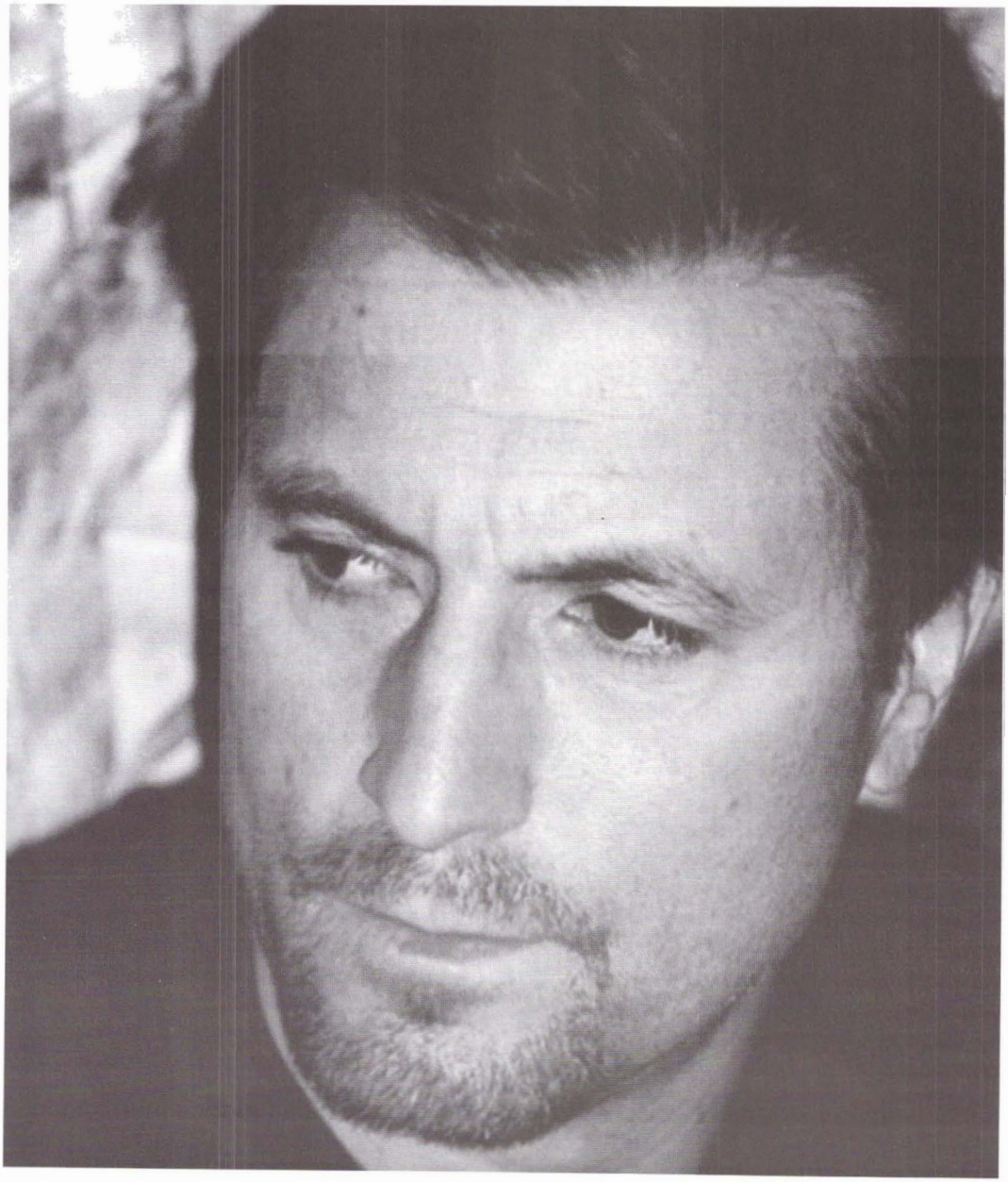
D.V.: *Atelierul ARIERGARDA – format din prozatori juni, dar şi din aceia optzecişti, artişti plastici şi jurnalişti – a încercat să aducă teatrul din oraş în atenţie, printr-o mică demonstraţie pe scări, la vremea concursului pentru ocuparea postului de director general. Treaba a avut mare impact media. Am vrut ceva mai mult decît plicticoşeniile manageriate de fosta direcţie. Simţi că Festivalul acesta ar putea să aducă ceva nou în relansarea Teatrului Naţional din Timişoara?*

M.V.: Simt că acest Festival are o dimensiune internaţională extrem de interesantă şi cred că Timişoara poate fi o răscruce a curentelor, a experienţelor teatrale europene şi chiar mondiale. Timişoara are un nume care ocupă un loc în imaginarul colectiv, nu este un oraş ca oricare altul. Acest statut special poate funcţiona în campania de redinamizare culturală, atât a Festivalului, cât şi a oraşului. Mă simt înconjurat de oameni extraordinar de entuziaşti. Nu am mai fost la Timişoara de zece ani, deci vin oarecum din exterior, dar resimt această dorinţă de a provoca, de a incita, de a crea dezbateri, de a propune spectacole cu adevărat interesante, demne de ceea ce se întâmplă în peisajul teatral mondial în acest moment.

Daniel VIGHI

Gregory HLADY:

„În teatrul de repertoriu, e ca și cum ai fi mai aproape de natură"



Actorul și regizorul canadian de origine ucraineană, Gregory Hlady (în Ucraina și Rusia e cunoscut cu numele Grigori Gladi), s-a aflat la Timișoara, pe perioada Festivalului Dramaturgiei Românești, unde a susținut un work-shop. *Conducerea Naționalului timișorean l-a invitat să monteze un spectacol până la finalul stagiunii 2006/2007.*

S-a născut în Ucraina de Vest cu 52 de ani în urmă. A absolvit Institutul Teatral din Kiev, a fost actor la Teatrul din Harkov, apoi la Teatrul Tineretului din Kiev. La începutul anilor '80, a făcut multă zarvă spectacolul Prințul constant, *în care a jucat rolul Prințului Fernando. Creatorii au avut probleme cu autoritățile ucrainene. Repetițiile s-au făcut clandestin, actorii au fost urmăriți, cercetați. La acea vreme, spectacolul era receptat ca o lucrare cu tentă pentru disidenți. Cele câteva reprezentații aduse în fața publicului au fost ca o explozie de bombe, iar lui Hlady i s-a închis „oxigenul" pentru creație, cum menționa mai târziu un cronicar. I s-a interzis să mai joace în teatru și în film. Cu alte cuvinte, a fost exilat din Kiev.*

A plecat în Lituania, la Teatrul din Kaunas, la invitația regizorului Ionas Vaitkus. A învățat limba lituaniană, juca în teatru și era preocupat tot mai mult de regie. Ținea cursuri de actorie la Conservator. Inspirat de ideile apreciatului regizor Vaitkus și cu o caracterizare a Ministerului Culturii din Lituania, a luat admiterea la Moscova, la Institutul de Teatru, Facultatea de Regie, unde l-a avut profesor pe Anatoli Vasiliev. A lucrat în teatrul acestuia „Școala artei dramatice", cutreierând lumea cu spectacolele realizate aici.

În, 1990, s-a „desprins" de Anatoli Vasiliev și s-a stabilit în Canada, la Montreal. Joacă în film, regizează teatru, predă teatru. A realizat peste 50 de roluri în cinematografie, dar teatrul este pentru el ca o rădăcină a vieții.

Maria Sârbu: *Ați încercat să mergeți, la sfârșitul anilor '70, pe urmele lui Jerzy Grotowski, care realizase „Prințul constant". Ce v-a atras atunci?*

Gregory Hlady: Eram interesat de modul cum s-a apropiat Grotowski de teatru, dar nu găseam informații despre el. Le căutam la bibliotecă, în reviste poloneze. În Ucraina era interzis tot ce era legat de Grotovski. Era, într-un fel, învinuit de faptul că avea legături cu Solidarnosti (Solidaritatea), de aceea era „periculos" să vorbești despre el.

Eu însă eram interesat de teoria și practica lui teatrală. În 1980, Mark Nestantiner – care trăiește acum la München – a montat la Kiev spectacolul *Prințul constant,* în care eu îl interpretam Prințul Fernando. Când s-a jucat spectacolul, am avut mari neplăceri cu organele de stat, cu KGB-ul. Am fost expulzat și am ajuns la Kaunas...

M.S.: *...apoi la Moscova, la Anatoli Vasiliev.*

G.H.: În acea perioadă, Vasiliev și-a înființat compania sa teatrală, iar eu am devenit membru al acestei companii și apropiat colaborator al profesorului meu. Cu spectacolele regizate de el am mers la cele mai importante festivaluri din lume.

M.S.: *V-ați părăsit apoi profesorul.*

G.H.: În 1989, am fost invitat la Montréal să montez un spectacol cu studenți ai Școlii Naționale de Teatru. În 1990, am plecat în Canada, mi-am început activitatea și acolo am rămas. Sunt regizor de teatru și actor de film. Țin cursuri de artă teatrală. Joc în diferite filme în Europa, în Rusia.

M.S.: *Cum ați ajuns la Timișoara?*

G.H.: În Canada l-am cunoscut, la începutul anilor '90, pe Alexander Hausvater. El a dorit să facem ceva împreună. Nu am reușit atunci, când era în

Canada, dar nu a uitat de acest lucru. La începutul acestui an, eu am montat în Canada spectacolul *Drakula*, un *musical* cu interpreți cunoscuți. La premieră a fost și Alexander Hausvater cu Ada Lupu. Atunci ne-am întâlnit, am discutat și am promis că vin în România, la Timișoara. Am susținut un *master class* și poate voi monta și un spectacol.

M.S.: *Cât de des susțineți astfel de ateliere?*

G.H.: Destul de des, în diferite țări de pe continent. Povestesc despre abordarea temelor actoricești, despre jocul actoricesc spontan, despre energia actoricească și cum se manifestă ea prin corpul și sufletul actorului. În același timp, îi transmit actorului inspirație. Prin această transmitere personală implantez un embrion, embrionul interesului pentru teatru-căutare, teatru în care omul să se dedice total creației. Prin metoda mea nu fac nici o descoperire – același lucru l-a dorit și Grotowski, la aceasta lucrează astăzi Anatoli Vasiliev. Este de fapt un schimb de experiență.

M.S.: *Asta v-a făcut să studiați regia?*

G.H.: Desigur. Întotdeauna am fost motivat de explorarea teatrală. Nu a încetat această căutare. Poate am ajuns la un anumit nivel, dar continui. De fiecare dată când încep un atelier de acest fel, eu învăț. Pentru mine fiecare persoană, fiecare personalitate pe care o întâlnesc înseamnă ceva interesant. Rămân întotdeauna deschis. Niciodată nu știu cum va fi la primul atelier pe care urmează să-l susțin. Totul depinde de întâlniri personale. Am o schemă generală după care conduc oamenii, dar mă inspiră fiecare om. Tactica colocviului o rezolv pe loc – aici și acum.

M.S.: *L-ați cunoscut totuși pe Grotowski?*

G.H.: M-am întâlnit cu el, dar și cu alți creatori din zona teatrului experimental, care m-au inspirat atunci când încă nu-i cunoșteam personal. În Elveția, l-am cunoscut pe Eugenio Barba, dar și pe alți mari regizori, cu care am făcut schimb de experiență.

M.S.: *Jucați în Canada, în Europa, în Rusia, montați spectacole în diverse zone. Cum vedeți diferențele între teatrul nord-american și teatrul european, teatrul rus?*

G.H.: Actorii sunt peste tot la fel, dar angajamentele sunt diferite, condițiile de producere a spectacolelor sunt diferite. Desigur, în America nu există teatre de repertoriu, ceea ce schimbă radical situația. Actorii depind de o relație financiară, tind spre experiment. Este o situație comercială.

M.S.: *Cum vedeți școala de teatru din Canada?*

G.H.: Este o deosebire, dar aș remarca faptul că în America de Nord există un mare interes pentru școala rusă de teatru. Chiar dacă întotdeauna este confundat Dostoievski cu Stanislavski. Dar cei de acolo fac o reverență școlii ruse, în special a tot ceea ce ține de teatrul lui Cehov.

M.S.: *În film, rolurile vi se propun și alegeți. Cum e în teatru?*

G.H.: În teatru am făcut numai ce am dorit eu. Doar spectacolul *Dracula* l-am realizat la propunerea unui producător, în Canada. Mi-a plăcut ideea, am visat să montez un asemenea spectacol, datorită aspectului mistic. Poate de aceea aleg să montez Gogol, Dostoievski, Franz Kafka, Eugène Ionesco, Harold Pinter.

M.S.: *Unde se termină suita contemporanilor?*

G.H.: Pentru mine contemporanii, cât de straniu ar părea, se termină cu Pinter.

M.S.: *Există mulți dramaturgi noi, care pun în discuție, prin textele lor, teme actuale, stringente. Cât de durabilă este o asemenea dramaturgie în opinia dumneavoastră?*

G.H.: Exista un moment de criză în teatru vizavi de noua dramaturgie și eu pierdusem interesul pentru piesele de teatru noi.

M.S.: *Întotdeauna s-a vorbit, probabil, de crize.*

G.H.: Eu am simțit această criză fiziologic. M-am oprit la Pinter. Care psihologie poate fi atât de profundă astăzi ca cea a lui Pinter? De aceea, probabil, mă interesează teatrul mistic.

M.S.: *Faceți adaptări pentru teatru de unul singur?*

G.H.: Da, însă nu scriu piese. Deși știu cum trebuie să fie spectacolul și atunci fac un pod de la invizibil la vizibil, pod pe care trebuie să-l trec. Sunt puțin ciudate spectacolele mele. Îmi place să mă adâncesc în trecut.

M.S.: *Montați spectacole în Ucraina. Cum sunteți primit acum?*

G.H.: Bine. Am susținut și acolo un atelier. S-a deschis o școală cu numele meu.

M.S.: *Vă obligă la ceva?*

H.G.: În principiu, da. Este greu, însă, să fii în mai multe locuri.

M.S.: *În Canada ați înființat propria școală de teatru?*

G.H.: Nu am deschis o școală, nu am înființat o companie proprie. Sunt un om liber. Merg unde vreau, unde sunt chemat. Alexander (Hausvater – *n.r.*), de pildă, m-a chemat la Timișoara și am venit.

M.S.: *Lucrați din nou cu Vasilev. Ați jucat în spectacolul* Mozart și Salieri, *după Aleksandr Pușkin, regizat de profesorul dumneavoastră, la Moscova. Cum s-a reînnodat relația artistică?*

G.H.: El a pus în scenă acest spectacol în anii '90, în teatrul său din Moscova şi l-a pregătit vreme îndelungată. Când am plecat în Canada, profesorul meu s-a supărat, îmi părăsisem maestrul. Mai bine de şapte ani nu a existat nici un contact. Între timp, şi-a schimbat tactica în regie, în special după ce l-a întâlnit pe Grotowski, cu care a avut apoi o relaţie specială. După dispariţia lui Grotowski, unii spuneau că Anatoli Vasiliev este cel care îl înlocuieşte, că e un fel de guru.

După ce am plecat în Canada, se spunea că eu am rămas pe principii vechi, ceea ce este fals. Mi-am dezvoltat o activitate a mea, pe alt continent. Actorul care îl interpreta pe Salieri, Vladimir Lavrov, murise. Atunci am primit invitaţia lui Vasiliev, pentru a juca rolul lui Salieri, deoarece spectacolul avea turneu la Roma, în anul 2000, când se sărbătoreau şi două milenii de creştinism. M-a rugat să vin să salvez spectacolul. Am jucat la Roma o serie de spectacole. Totul a ieşit bine. M-a chemat din nou, în acest an, şi am jucat la Amsterdam, apoi la Avignon – în spaţiul în care s-a jucat *Mahabharata* lui Peter Brook. A venit şi Brook la spectacol.

M.S.: *Anatoli Vasiliev a creat mai multe generaţii de regizori, mulţi pun numele lui în faţă sau încearcă să facă tocmai ca el. E un fel de a profita?*

G.H.: Unii fac abuz de numele lui Vasiliev. Există ceva narativ: a-a-a, aceştia sunt elevii lui Vasiliev; a-a-a, e clar ce vor face. Din acest motiv, sunt multe clişee – unii copiază ceea ce face el. Eu m-am inspirat din creaţiile lui Vasiliev, dar sunt spectacole pe care el le-a făcut, iar eu niciodată nu m-aş încumeta să pun în scenă aceleaşi titluri. Întotdeauna ar prima el, nu aş putea să mă desprind de ideile lui. Nu aş face niciodată, de exemplu, *Prinţul constant*, pentru că Grotowski l-a făcut cel mai bine, deşi am jucat la începuturile activităţii mele într-un astfel de spectacol, dar nu văzusem spectacolul lui Grotowski. Asemenea lucruri sunt sfinte pentru mine şi nu-mi permit să le ating.

M.S.: *Se spune că celebrul Eimuntas Nekroşius, care face geniale spectacole pe textele lui Cehov, vă tot întreabă când veţi lucra împreună.*

G.H.: Suntem buni prieteni şi ori de câte ori ne întâlnim promitem că vom face ceva împreună, aşa cum se întâmplă de ani de zile şi cu Alexander Hausvater. Acum am o nouă invitaţie de la Vasiliev şi voi ajunge la Moscova, poate la iarnă. Am invitaţie la Timişoara. Mă cheamă la Kiev marele actor Bogdan Stupka, directorul artistic al Teatrului Naţional, ca să montez un spectacol acolo.

M.S.: *Lucraţi în Canada, vă place să fiţi liber, dar susţineţi, ca şi mulţi alţi artişti din Vest, că teatrul de repertoriu este mai important ca cel independent. De ce?*

G.H.: Pledez pentru teatrul de repertoriu. În teatrul de repertoriu e ca şi cum ai fi mai aproape de natură. În plan creativ este interesant teatrul de repertoriu, e mai productiv. Are şi minusurile sale. În acelaşi timp, nu pot spune că nu e bun teatrul în Canada, de exemplu.

M.S.: *Acolo trăiţi şi acolo probabil veţi rămâne.*

G.H.: Îmi place să trăiesc în Canada, sunt acolo de 16 ani. Nu am regretat niciodată. Desigur nu este Europa.

M.S.: *Ce faceţi în această perioadă?*

G.H.: Mă gândesc la un recital. Va fi ceva inspirat de opera lui Dostoievski. Nu ştiu dacă îmi va fi uşor, pentru că eu prefer în scenă dialogul.

M.S.: *Vă gândiţi şi la un proiect de amploare?*

G.H.: Aş vrea să fac un proiect memorabil, după care să nu mai vreau să realizez ceva. Dar nu doresc să se întâmple curând. Tot întind-întind pregătirea unui asemenea proiect.

Maria SÂRBU

Victor NEUMANN

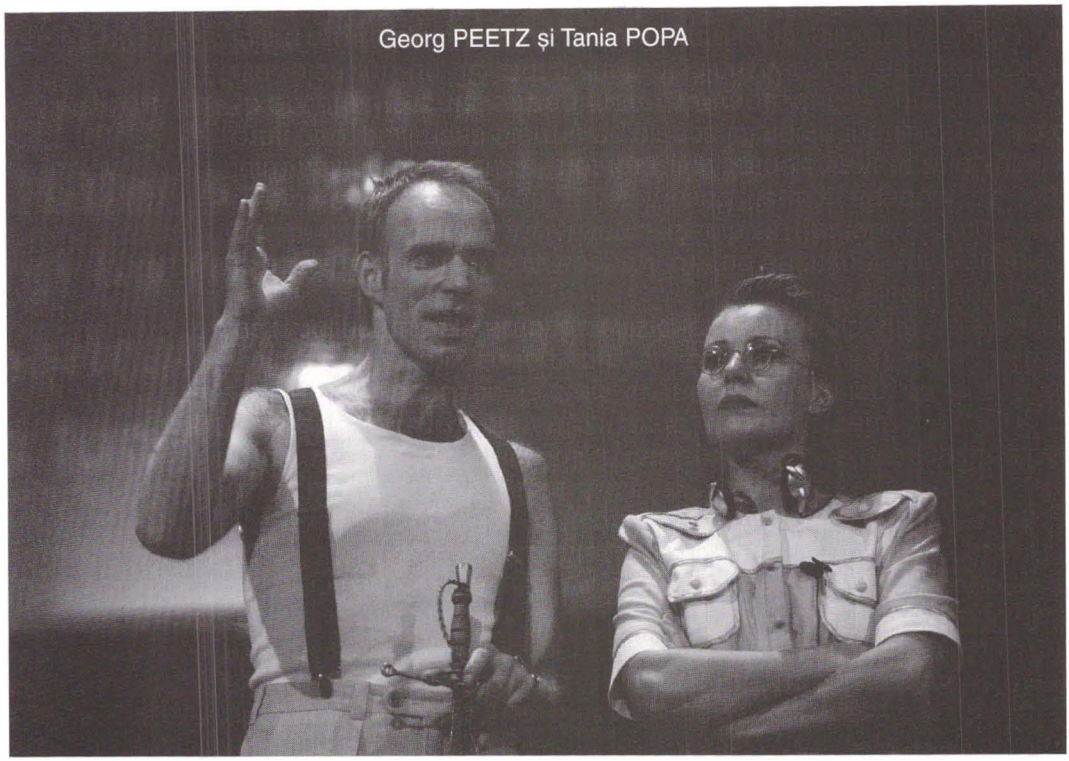
„Athénée Palace Hotel" sau despre controversata fizionomie a lumii dintre Orient și Occident

Arareori mi-a fost dat să citesc o piesă de teatru cu atît de multe idei și mesaje admirabil formulate. Scrisă de **Alexander Hausvater** și **Robert Șerban** și inspirată de romanul-reportaj al contesei Rosie Waldeck, ***Athénée Palace Hotel*** este o piesă ce invocă Bucureștiul de ieri și dintotdeauna, semnificațiile multiple ale spiritului balcanic, precum și atracția ce acesta o exercită asupra oaspeților săi. Este vorba de un fragment dintr-un trecut ce se petrece la răscruce de drumuri și de timpuri, de limbi, de culturi și civilizații. Piesa readuce în actualitate oameni și fapte despre care avem informații trunchiate ori pe care mulți dintre noi nu ne-am ostenit să le cunoaștem. Ea sugerează ambivalențele de tot felul din care România își trage cele mai frumoase, dar și cele mai dureroase dintre particularitățile sale.

Ceea ce descoperim din lectura piesei *Athénée Palace Hotel* este o identitate dinamică, asumînd ori emițînd seturi de valori diverse. Văzută dintr-o perspectivă artistică, ea face o notă distinctă în cultura română prin aceea că invocă trecutul apropiat, eliberată fiind de tentația ideologiilor; face trimitere la o istorie care abia acum începe să devină accesibilă și care își caută de multă vreme exploratorii și comentatorii credibili. Dintotdeauna artistul a intuit mai devreme adevărul, descriind ori doar semnalând necunoscutele timpului trecut sau ale aceluia viitor. *Athénée Palace Hotel* vine în întîmpinarea unui public ce nu e informat asupra tragediilor istoriei proprii și nici asupra importantelor moșteniri ce le-ar putea valorifica. Tocmai de aceea, piesa face posibil un spectacol unic în felul său, chiar unul emblematic pentru înțelegerea fațetelor României; spectacol pus în scenă de Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timișoara, în regia lui Alexander Hausvater.

Trăind ori narând viețile lor, observînd cu luciditate, fantazând ori complotând în legătură cu războiul, personajele lui Alexander Hausvater și Robert Șerban pun în discuție perversitatea politicii de ieri și de astăzi, starea de spirit a unei națiuni într-un moment în care îi este amenințată existența. Ele subliniază partea bună a culturii locului, dar și răul generat de excesive compromisuri; descriu momentele de mare tensiune politică și socială de la sfârșitul perioadei interbelice și arată ce fel de simboluri prevalau în capitala României într-un ceas de cumpănă. Diversitatea comportamentală a oamenilor ce populaseră atunci hotelul bucureștean ni se adresează printr-o mulțime de limbi, indicînd ultima secundă de viață a cosmopolitismului românesc și european. Desfrânate ori nu, personajele stimulează imaginațiile și lasă loc speculațiilor despre viitor.

Având ca referință cartea lui Rosie Waldeck – jurnalista americană de origine evreo-germană va deveni personajul principal al piesei lui Alexander Hausvater și Robert Șerban –, *Athénée Palace Hotel* reface traseul complicat al modelelor umane ale României, suprapunând desfășurări de evenimente, acțiuni ale figurilor celebre, decizii politice. Multe au avut consecințe grave asupra fizionomiei Europei de Est și de Sud-Est pentru o lungă durată. Chiar dacă totul se întâmplă într-o singură zi, *Athénée Palace Hotel* repune inteligent în discuție mulțimea de



Georg PEETZ și Tania POPA

probleme generată de poziția geografică și de configurația statului român așa cum fusese ea trasată după Primul Război Mondial. În realitate, România și-a văzut atunci amenințată integritatea din trei direcții: Uniunea Sovietică, Bulgaria și Ungaria. Fiind o piesă de idei, intenția autorilor a fost evidențierea unor dialoguri și imagini care au concurat la geneza politicilor extremiste.

Spre deosebire de cartea contesei Waldeck, unde descrierea urmărește pas cu pas fragmentul de istorie politică românească în context internațional desfășurat între iunie 1940 și ianuarie 1941, piesa lui Alexander Hausvater și Robert Șerban suprapune faptele spre a da consistență spectacolului vieții și al morții. Ea stăruie astfel asupra multiplelor tipologii umane ce populează scena publică, asupra ideologiilor ce se concurează fără scrupule și a intențiilor serviciilor secrete occidentale ce își aleseseră drept loc de confruntare și experimentare Balcanii și, în mod deosebit, Bucureștiul. Într-un asemenea context se întîlnesc: un diplomat german (Joachim Neustadt), un secretar de stat în guvernul României (Corneliu Grigorescu), un ofițer SS (Heiner Müller), un om de afaceri englez (Sir Tester), o prințesă română (Alexandrina), un profesor de chimie francez (Thierry), un reporter german (Edith van Coller), o cântăreață de operă (Renata Totti) și o jurnalistă (Rosie W. Greaf, contesa Waldeck).

Personajele devin reperele convingătoare ale unui timp al crizelor identitare profunde, ocazie în care acestea își dezvăluie caracterul. Trimiteri directe sau indirecte îl au în vedere mai ales pe Carol al II-lea și politicile sale ambigue. Ele vorbesc de francofonia culturii române și de o admirație continuă a Franței de către români. Ceea ce este doar parțial adevărat[1]. Piesa invocă limitele regelui Carol al II-lea, văzîndu-l ca principal vinovat al ascensiunii și recunoașterii legionarilor în România celei de-a doua jumătăți a anilor '30. În acest scop, autorii dezvăluie

primatul jocurilor de culise, superficialitatea politică a camarilei regale, servilismul figurilor de prim-plan prost alese în gestionarea problemelor statului. Iese în evidență aventurierii, speculanții, corupții ce dețineau „o bucățică de putere".

În realitate, istoria anilor '40 este cu mult mai complexă decît ne lasă piesa să întrevedem. Cât privește pe Carol al II-lea, dincolo de prestațiile sale lamentabile și de orientarea sa politică, de autoritarismul ori pornirile sale dictatoriale ce au pregătit terenul extremei drepte, el nu este nici unica și, în nici un caz, suprema emblemă a răului politic românesc din anii interbelici sau de la începutul celui de-Al Doilea Război Mondial. Supralicitarea figurii sale ca una complet negativă este îndatorată legendelor românești, în cazul de față percepției contesei Waldeck. În general însă, descrierile unor istorici occidentali de ocazie, mai puțin familiarizați cu politicile din Balcani sau lipsiți de informațiile necesare privind politicile externe românești, au făcut posibilă multiplicarea miturilor în legătură cu amintitul personaj pitoresc și complicat al familiei regale. Ceea ce s-a analizat mai puțin în cazul crizelor românești interbelice este faptul că strategiile politice românești fuseseră cel puțin la fel de îndatorate puternicei familii Brătianu. Inclusiv în anii '30–'40. Adesea pecetea reprezentanților acestei familii a fost una cheie, surclasînd dispozițiile ori strategiile casei regale.

Având o înțelegere excelentă a problematicii omului – aproape inexistentă în tratatele ori monografiile istorice despre România interbelică – piesa recurge la marcarea contrastelor sociale. E aproape o sugestie de metodă, potrivit căreia înțelegem că în absența istoriei sociale nu vom accede nicicând la o istorie politică. Autorii o fac atât pentru decodarea unui trecut ignorat în bună măsură ori acoperit de succesive propagande naționaliste, cât și pentru a stimula o perspectivă culturală bazată pe cunoașterea nefardată a trecutului. *Athénée Palace Hotel* introduce o subtilă critică a elitelor ce ignoră, cu voie sau fără voie, rezolvarea binelui de obște.

O rapidă și uluitoare derulare a faptelor a generat luări de poziție contradictorii și a condus la decizii cu grave consecințe pentru națiunea română. Atmosfera din piesă este una a Bucureștilor anilor '40, iar ceea ce se petrece în cel mai luxos și mai celebru hotel al capitalei României, din acea vreme, în Athénée Palace, pare una desprinsă dintr-un tablou de epocă. De aici, șansa extraordinară a lui Hausvater de a imagina și a regiza un segment de istorie într-o manieră care să lase cititorului-spectatorului libertatea de a reface traseul evoluției sale și al propriei colectivități. Este aici o intervenție problematizantă, o atragere spre zona fierbinte a trecutului din care pot fi deslușite atât rezistența românească în vremuri furtunoase, cât și gafele monumentale ale elitelor plătite scump de o majoritate mută și în vremea fascismului și în aceea comunismului.

Totul e posibil într-un hotel de lux, într-un hotel-palat, într-un loc devenit emblematic pentru trecutul și prezentul României, simbol situat pe cea mai celebră arteră a Balcaniei. Textul invocă un număr impresionant de evenimente și fapte istorice locale și universale ce se petrec în vara anului 1940, arătând ce era și ce este memorabil într-o Românie a interferențelor și a identităților multiple. Dar și ce este ilogic, inexplicabil și profund tragic. O zi a anului 1940 petrecută la Athénée Palace – ziua căderii Parisului sub Reich-ul nazist – devine de două ori extraordinară: prin ceea ce se petrece în Piața Palatului și prin ceea ce se petrece în Hotelul-Palat. În ambele ipostaze citim tragedia României cu refugiații săi din fața morții, ororile războiului, aroganța elitelor politice și culturale. Piesa recreează farmecul dialogurilor și gesturilor personajelor, iar jocul oaspeților și al personalului hotelului dau seamă de parfumul balurilor de altădată, dar și despre ce anume presupune supraviețuirea în timpul regimurilor absurde ce atunci deveniseră dominante în întreaga Europă continentală. Respectiv, ce fel de valori intelectuale sunt asimilate de mediile sociale și cum ajung ele să creeze un mod de a fi.

Tünde TOTH și Ion RIZEA

Autorii invocă frânturi de ideologii provenind din gândirea totalitară. O fac cu bună știință, într-un registru artistic original și cu farmecul acelora ce caută să înțeleagă fizionomiile unui timp și ale unui spațiu, fără a polemiza cu trecutul. Textul piesei are darul de a vorbi cu mijloacele artei teatrale despre psihologia și personalitatea românilor, despre diversitatea influențelor europene în cultura română, limbile locului și speranțele ce se întrevăd în practicile multiculturale și interculturale. Creatori străluciți, cu un bagaj de informații impresionant, aruncînd idei noi asupra istoriei, Alexander Hausvater și Robert Șerban au construit în *Athénée Palace Hotel* un text original, dedicat artei spectacolului. Ei se întrec astfel în a identifica cele mai subtile trăsături ale universului uman ce popula România anilor războiului și în a descoperi straturile de mărturii și moșteniri încifrate în măștile Athénée Palace-ului. Pornind de la așa un text, spectacolul în regia lui Hausvater jucat de trupa Teatrului Național din Timișoara are toate șansele de a deveni o referință de vârf a artei românești contemporane.

[1] Asupra influențelor culturale franceze și germane în geneza și evoluția identității naționale românești vezi volumul Victor Neumann, *Neam, Popor sau Națiune? Despre identitățile politice europene*, Ediția a II-a, Editura Curtea Veche, București, 2005.

Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timișoara – Atheneé Palace Hotel **după R.G. Waldeck. Scenariu: Alexander Hausvater și Robert Șerban. Un spectacol de Alexander Hausvater. Scenografia: Guido Tondino. Costume: Stela Verebceanu. Muzica: Dan Simion. Coregrafia: Mălina Andrei. Light design: Lucian Moga. Cu: Tania Popa/Daniela Bostan, Luminița Tulgara, Ion Rizea, Doru Iosif/Cristian Szekereș, Damian Oancea, Georg Peetz, Colin Buzoianu, Tünde Toth, Mihaela Murgu, Oana Rusu, László Péter, Traian Buzoianu, Cătălin Ursu, Benone Viziteu, Victor Manovici, Sabin Bijan, Ana Maria Pandele, Eugen Jebeleanu. Data premierei: 16 septembrie 2006.**

George ALUPOAE

Sighișoara

„Pentru un alt Ev Mediu"

Beția, debandada și damful de mititei nu și-au mai găsit locul nici anul acesta la Sighișoara. Ajuns la ediția a 14-a, **Festivalul Sighișoara Medievală 2006** a demonstrat ceea ce organizatorii anunțau din capul locului că „Evul Mediu ne mai fiind întâmplător, nici întunecat și nici de domeniul trecutului, el poate renaște prin tot ce a avut mai omenesc și etern: ARTA."

Proiectul a fost realizat și în acest an de Radu Olăreanu – lector la Universitatea de Artă Teatrală Târgu Mureș – și susținut de primarul Sighișoarei, Dorin Dăneșan.

Programul, atent și bine conceput al Festivalului, a putut crea o punte de legătură între trecut și prezent, care a contopit cele două lumi, dând naștere uneia nou creată doar pentru iubitorii de cultură, artă și istorie. Este meritul oficialităților sighișorene, a directorului artistic Radu Olăreanu, a coordonatorilor Secțiunii folk Ducu Bertzi și Nicu Alifantis, cât și a unei inimoase echipe de colaboratori care au reușit timp de trei zile (28–30 iulie) să atragă în fermecătorul oraș-cetate 30.000 de spectatori la o întâlnire cu un act cultural de referință.

Tema „Tradiție Culturală și Mister Medieval European" a fost reliefată în spectacole de teatru, concerte, expoziții, momente interactive de muzică și dans care au animat străzile, turnurile, bisericile, piațetele, clădirile culturale și istorice ale Cetății. În ambientul acestui superb și unic ansamblu arhitectonic european, meșteșugari și studenți ai facultăților de Arte Plastice și-au expus spre vânzare produse tradiționale din lemn, ceramică, sticlă, pânză, metal, unele aflate, e drept, la granița dintre kitsch și artă. La orice colț de stradă, la fiecare turn, am întâlnit domnițe, cavaleri, vrăjitoare, magi, călugări, târgoveți. Acest teatru în aer liber s-a bucurat de prestația unui maestru de ceremonii, un toboșar neobosit care străbătea ulițele Cetății pentru a anunța evenimentele din program și modificările de ultim moment.

În deschiderea Festivalului, respectând tradiția și ceremonialul Ordinului Cavaleresc, organizatorii au acordat titlul de Cavaler de Sighișoara unor personalități artistice atașate de această manifestare: Nicu Alifantis, Ducu Bertzi și maestrului Marin Constantin.

Motive și surse medievale au inspirat în mod creator momentele de muzică și poezie. Cele două arte s-au îmbinat fericit în Biserica Evanghelică din Deal. Aici au oferit spectatorilor clipe de reală încântare ansamblurile: *Baroc Transilvania*, *Flauto Dolce Cluj-Napoca*, *Armonia Sighișoara*, solista Raluca Enea (Germania) cu un extraordinar concert de clavecin și actorii Victor Giurescu, Adina Suciu (Teatrul Tineretului Piatra Neamț), împreună cu Dan Lotoțchi, amfitrionul *Galelor Poeziei Medievale*. O delectare au fost și evoluțiile muzicale în aer liber. *Truverii* de la *Studioul 24* București au sedus publicul cu muzică medievală interpretată la instrumente tradiționale, un spectacol completat cu poezie medievală, renascentistă și tradițională.

Secțiunea dedicată concertelor folk a fost onorată cu brio de menestrelii zilelor noastre: Ducu Bertzi, Mircea Vintilă, Mircea Baniciu, Florian Pittiș, Vasile

Şeicaru, alături de Nicu Alifantis şi trupa ZAN, care au serbat împlinirea a 10 ani de la debutul scenic, eveniment petrecut tot la Sighişoara. În fiecare seară, Piaţa Sigma s-a umplut de oameni dornici să audă şi să fredoneze poveşti despre iubire, oameni, viaţă.

Tinerii spectatori au fost cuceriţi de latura interactivă a spectacolelor de teatru-dans şi pantomimă: *Sicilianul* de Moliere, în interpretarea Teatrului de Artă Dramatică din Deva (regia Mihai Panaitescu); spectacolul *commedia dell' arte – Fontana di Trevi* şi farsa medievală *Jupânița abătută*, prezentate de Teatrul Popular Sighişoara; *Veneţiana*, oferit de Centrul Cultural „N. Bălcescu" Bucureşti; *Arlechino*, producţia Teatrului de Nord Satu Mare; *Peţitorul*, spectacol *commedia dell' arte*, prezentat de Trupa Theatron din Petroşani. Producţiile stradale susţinute de Teatrul Strada din Braşov, *Cavalerii Cetăţii Roşii* şi *Cavalerii Hermannstadt* din Sibiu, alături de o interesantă formulă de teatru-imagine propusă de *Compania Wallart Sibiu*, prin spectacolul *Tristan şi Isolda*, au reconstituit atmosfera Evului Mediu, captivând şi implicând publicul.

Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureş a pregătit spectacolele *Doctor fără voie* de Moliere (regia Traian Penciuc) şi *Bădăranii* de Carlo Goldoni (regia Emil Velicu), în care au jucat cu fantezie şi umor: George Constantinescu, Ioana Grigoriu, Alina Leonte, Cristian Bojan, Ciprian Almăşan, Cătălin Mândru şi Paul Socol. Un element de noutate, patronat de aceeaşi universitate, l-a constituit spectacolul de teatru-lectură *Chilia timpului* (regie, text şi imagine Dan Stoica, scenografia Mariana Pachiş, muzica Lache Cercel), avându-le în distribuţie pe Cristina Olăreanu, actriţă, lector universitar dr. la UAT Târgu Mureş, şi Georgiana Dinescu, studentă UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti. Ideea spectacolului are la bază un manuscris din anul 1100 care spune povestea unei sihastre, ritmul şi imaginea fiind susţinute prin muzică şi fotografie.

Inedit, în programul acestei ediţii a Festivalului, a *fost workshop*-ul de regie teatru, pe teme medievale, condus de Mona Chirilă, regizor şi profesor la Universitatea Babeş–Bolyai din Cluj-Napoca. Temele abordate, conform declaraţiilor realizatoarei, „au fost cele ale *commediei dell'arte*, în centrul acestui atelier fiind plasată comedia specifică secolelor XVI–XVII" (o confuză abordare tematică), iar improvizaţia şi masca au fost instrumentele de lucru ale participanţilor.

În ciuda toropelii stârnite de caniculă, publicul din Piaţa Cetăţii s-a entuziasmat la *Anselmo,* spectacol *commedia dell'arte* de Mihai Gruia Sandu, prezentat de studenţii UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti, Facultatea de Teatru, Secţia Păpuşi–Marionete.

Minifestivalul pentru copii a reprezentat o interesantă secţiune a programului. Trupele din Sighişoara – *Cameleon, Sirin, Pygmalion* şi *Thalia*, alături de *Artis* din Satu Mare, *Floare de Lotus* din Oradea, *Mimesis* din Botoşani, *Am Fi Teatru* din Lugoj şi cele ale *Palatului Copiilor* din Constanţa şi Deva, au adus la rampă poveşti interpretate de actori-copii, pline de emoţie şi amuzament în dialogul acestora cu numeroşii spectatori de vârsta lor. Atelierul de confecţionat şi mânuit păpuşi al *Palatului Copiilor* din Oradea şi, respectiv, Iaşi, i-a învăţat pe micii participanţi cum se construieşte, cum se mânuieşte şi cum vorbeşte un personaj în teatrul de păpuşi. Teatrul *Majestic Lajos* din Botoşani a exemplificat aceste cursuri cu spectacolul *Capra cu trei iezi.*

De un succes aparte s-au bucurat şi reprezentaţiile de modă, inspirate din arta medievală, ale Casei de modă *Ars Amandi din* Cluj-Napoca, reprezentată de

trei talentați studenți: Vlad Schlezak, Ileana Pop și Andreea Csapo, care au cucerit publicul prin fantezia plastică și designul vestimentar al unicatelor prezentate.

Invitații străini, grupul de dansuri istorice *Kancioneta* din Tabor (Republica Cehă), toboșarii și stegarii „Vessilliferi" din Marostica (Italia), au adus o pată de culoare atmosferei din Cetate, stârnind și un interes profesional în dialogul cu trupele românești.

Ținuta culturală a Festivalului a fost îmbogățită prin sesiunile de comunicări științifice și prelegerile unor istorici, oameni de cultură, cercetători științifici care au stârnit un autentic interes în rândul tinerilor prezenți zilnic în sala festivă a Primăriei. Ei au aflat, la fiecare din cele șapte întâlniri, lucruri inedite despre trecutul Cetății Sighișoara, despre ezoterismul medieval, riturile de infamare, instituția cavalerilor în Europa și în spațiul românesc și societățile secrete medievale.

Prezența lui Radu Gheorghe a dat strălucire acestei ediții. Spectacolul *Ludwig, Nicolo & Jo.* reprezentat stagiunea trecută pe scena Teatrului Național București, avându-i în distribuție pe Radu Gheorghe, Liviu Răduca (la București, Mihai Bisericanu joacă rolul lui Beethoven) și Georgeta Ciocârlan, a electrizat publicul strâns în Piața Cetății. Având o arhitectură muzicală clasică, spectacolul este unul de divertisment teatral și muzical care abundă în elemente de mimă și pantomimă, improvizație, latura interactivă asigurând succesul la toate categoriile de public.

Evenimentul de maximă elevație spirituală l-a constituit concertul Corului *Madrigal,* aflat sub bagheta magică a dirijorului Marin Constantin, susținut în Catedrala Ortodoxă a orașului-gazdă. Participarea orașelor, cu care Sighișoara are parteneriate, și a invitaților străini a dat și o dimensiune internațională acestui Festival, organizat sub patronajul Comisiei Naționale a României pentru UNESCO.

Conferințele de presă și o revistă au completat cu informații programul ediției a 14-a. Neobosiții organizatori au dat dovadă de vigilență maximă pentru ca ținuta culturală a Festivalului să nu fie umbrită de nimeni și de nimic.

La edițiile viitoare, invitând și mai mulți artiști din străinătate, directorul Radu Olăreanu și primarul Dorin Dănișan, vor reuși să facă din *Sighișoara Medievală* un important Festival european. Fac această recomandare inspirat fiind de moto-ul ales în acest an, deviza istoricului Jacques Le Goff – *„Pentru un alt Ev Mediu".*

Marinela ȚEPUȘ

Focșani

STEF-ul, din acest an STEV

Am fost invitată să fac parte din juriul STEF-ului, adică Stagiunea Teatrală a Elevilor Focșăneni (din acest an, devenit STEV, adică a Elevilor Vrânceni) pentru a cincea oară. Am răspuns cu același entuziasm ca de fiecare dată. Ba am fost în stare să renunț la câteva zile de stat la Sibiu (Festivalul Internațional de Teatru), pentru a nu pierde Focșaniul. Parol!

De ce? Pentru că organizatorii, şi mai ales Aurel Oborocea (directorul Festivalului şi al Casei de Cultură a Sindicatelor) sunt deosebit de ospitalieri şi te fac să te simţi nu doar bine, ci şi util. Pentru că spectacolele copiilor, cu oricâte erori de construcţie, nu pot fi plictisitoare; îi salvează tinereţea, candoarea, dăruirea. Pentru că oraşul are multă verdeaţă şi un parc în care poţi să te refugiezi oricând, uitând de poluare, de blocuri din beton, de metrou, de înghesuiala din tramvaiele bucureştene, de zgomot. Pentru că sala Casei de Cultură a Sindicatelor, locul unde se desfăşoară evenimentul, este plină-ochi la fiecare reprezentaţie, cu elevi (la început, gălăgioşi, apoi buni „suporteri" ai trupei pe care o susţin cu tot elanul; spun „suporteri", pentru că, nu întotdeauna, se comportă chiar ca nişte spectatori de teatru – mai râd când nu e cazul, mai aplaudă la-ntâmplare, mai se foiesc sau ies din sală înainte de lăsarea cortinei.). Însă nimic nu poate să te supere!!! Totul poartă amprenta veseliei pure.

Vezi spectacole mai mult sau mai puţin reuşite. Nici o noutate! La mai toate festivalurile de teatru e la fel! Dar, aici, nu mergi pentru a admira o viziune regizorală impecabilă, un decor nemaipomenit, o interpretare de excepţie, ci pentru a descoperi potenţialul unor elevi de liceu de a comunica, de a alege un text adecvat vârstei şi puterilor lor, de a-l pune în scenă, de a realiza o minimă scenografie, de a alege o muzică adecvată, de a face, eventual, şi un afiş sau un program şi, mai mult decât atât, de a observa în ce măsură experienţa aceasta de câteva luni le poate folosi în viitor. Nu neapărat pentru a deveni artişti, cât pentru a se dezinhiba, a deveni (mai) sociabili, a se integra mai uşor într-o colectivitate. Este marea calitate a acestui eveniment, ajuns la cea de-a 24-a ediţie.

S-au prezentat, în acest an, opt trupe ale unor licee din Focşani (Liceul de Muzică şi Arte Plastice „Gh. Tattarescu", Grupul Şcolar de Electrotehnică, Grupul Şcolar Agricol, Colegiul Naţional „Al. I. Cuza", Liceul cu Program Sportiv, Liceul Pedagogic „Spiru Haret", Grupul Şcolar Industrie Uşoară, Colegiul Naţional „Unirea"), la care s-a adăugat cea a Liceului „Emil Botta" din Adjud. Pentru că organizatorii au hotărât ca, începând cu acest an, manifestarea să atragă şi liceele din alte localităţi ale judeţului. Un gând bun, mai ales că, la spectacolul elevilor din Adjud, au fost prezenţi mulţi colegi din Focşani. Asta da, solidaritate! Au fost montate piese de toate felurile, scrise chiar de către elevi (Petru Fistoc), de autori contemporani (Vlad Zografi, Matei Vişniec, Dumitru Solomon) sau clasici (Goldoni, Marivaux). Mai mult decât în anii trecuţi, textele au fost bine asimilate de elevi, cu siguranţă şi pentru că erau mai pe înţelesul lor. Am apreciat grija profesoarelor (Gabriela Popa, Carmen Ion) de la Liceul Pedagogic, a căror prezenţă alături de copii întru realizarea spectacolului s-a simţit din plin, entuziasmul şi străduania copiilor de la Grupul Şcolar Industrie Uşoară şi de la Liceul „Emil Botta" din Adjud, precum şi profesionalismul cu care i-au ghidat Adrian Damian şi Adriana Bordeianu pe elevii Colegiului Naţional „Unirea" (câştigătorii Premiului I şi al Trofeului, pentru spectacolul *Deşteptarea primăverii* de Frank Wedekind).

Cred că acest gen de manifestări ar trebui să fie în mai toate oraşele României. Un semn bun: din acest an, există şi la Buzău un astfel de festival al elevilor. Se numeşte *„Cu Teatrul la... Cap"* şi este organizat de către Consiliul Judeţean al Elevilor, în colaborare cu Teatrul „George Ciprian", după modelul Galei Noilor Generaţii – *Capul de... Regizor.* Să fie într-un ceas bun!!!

MEMORIA TEATRULUI

Ion CAZABAN

Beckett în viziuni regizorale

Odată cu **Centenarul naşterii lui Samuel Beckett**, în acest an s-au împlinit patru decenii de când a fost prezentată în premieră pe scenele noastre o piesă a scriitorului irlandez. N-a fost simplu, n-a fost uşor în condiţiile regimului totalitar. Presiunea directivelor ideologice şi jocul de interese, propriu politicii culturale până în 1989, au făcut ca dramaturgia beckettiană, deşi tradusă, să nu fie inclusă în repertoriile teatrelor, întâmpinând obstacole care au însemnat, uneori, amânări de lungă durată.

Textele dramatice ale lui Beckett au apărut, marea majoritate, în revista de literatură străină *Secolul 20* din anii 1965–1985 (*O, ce zile frumoase!, Ultima bandă a lui Krapp. Aşteptându-l pe Godot, Comedie, Spune, Joe, Solo, Cascando, Cuvinte şi muzică, Ohio impromptu, Atunci, Eu, nu, Du-te, vino, Răsuflare*). Revista a consacrat scriitorului un întreg număr (298–300), foarte consistent, pregătit de Ludmila Patlanjoglu. A fost o reuşită redacţională de excepţie. Alte texte scurte au mai fost tipărite în periodicele „Cronica" (*Eh, Joe*), „Familia" (*Cascando*), „Tribuna" (*Act fără cuvinte, Schiţă radiofonică*).

Dintre aceste traduceri, *O, ce zile frumoase!*, a cunoscut, până azi cinci montări diferite, *Ultima bandă...* – trei. Se adaugă *Play* şi *Sfârşit de partidă* – câte două, fiecare. Cel mai des s-a montat, însă, *Aşteptându-l pe Godot*: zece montări, nouă după 1990.

Ana BARCAN în *O, ce zile frumoase!*

Punere-n pagină / punere-n scenă

S-a început cu interpretarea monologului *O, ce zile frumoase!* (1966; text publicat de *Secolul 20* în anul precedent). Piesa a fost susținută, printre alții, de dramaturgul Horia Lovinescu într-un articol intitulat *Accesibilitatea lui Beckett.* Lipsa de ecou la public putea fi, atunci, un motiv folosit perfid pentru a-i opri accesul pe scenă. Dar Lovinescu, remarcându-i sensul clar și violența emoțională, recomandă *O, ce zile frumoase!* ca „o bună introducere în teatrul beckettian". Articolul nu contestă, firește, acuzația unora, după care ar fi vorba de un teatru asocial, dar atrage atenția că Beckett trebuie reprezentat așa cum este, iar literatura sa „e necesar pesimistă, pentru că, desprins din contextul social și istoric, omul e singur și inutil". Ceea ce ar distinge acest monolog de alte scrieri beckettiene ar fi faptul că, de astă dată, prin cuvintele personajului Winnie, femeia treptat îngropată, prin vitalitatea comportamentului ei – deși aflată într-o situație fără ieșire – se degaja un singular optimism: „răspunsul «a fi» învinge ironia de o cumplită amărăciune a autorului"[1]. În aceeași revistă, este citat și actorul Jean-Louis Barrault care considera piesa „un soi de imn închinat vieții, dragostei, bucuriei".

Destul de curând după publicare, *O ce zile frumoase!* a fost prezentată la București, în fața unui public de invitați, într-o mică sală a Uniunii Ziariștilor. Însuși traducătorul, Ion Igirosanu, a fost regizorul spectacolului, declarându-și adeziunea la preocuparea dramaturgului pentru o neobișnuită expresivitate și noi surse de comunicare scenică. După opinia sa, Beckett a scris „niște texte care, pe scenă, să fie mai expresive decât în paginile unei cărți[2]". Pentru el, punerea în pagină este echivalentă cu punerea în scenă. Și invers. Indicațiile numeroase ale lui Beckett vor fi și ale sale. Regizorul va căuta să nu omită temele textului, să le dea „intrare" scenică, să le urmărească *in crescendo.* În tot ce spune eroina piesei, tragismul este cu atât mai copleșitor, cu cât grijile și gândurile sale sunt evident derizorii. Concepția regizorală reține ca sursă de puternică emoție, „condiția și tăria de

Dumitru ONOFREI, Ana BARCAN și Ion IGIROȘANU în *O, ce zile frumoase!*

caracter" ale acestei femei, singură „în fața puterilor cosmice". Considerațiile exegetice de acum aveau să se păstreze și la alți regizori, nuanțate și aprofundate în montările ulterioare. Interpreta, Ana Barcan, amintindu-și mai târziu de rol, va scrie despre atenția dată opoziției dintre tonalitatea apăsătoare, dureroasă, a „scufundării", cu clipe de melancolie, și acel „suflu vital", dovedit continuu de personaj. De observat că, prin formația sa actoricească și teatrul realist jucat, interpreta va da rolului un ax psihologic, îl va caracteriza cât mai clar prin cuvintele spuse și micile gesturi care-i sunt permise. Actrița o va înfățișa publicului pe Winnie, „femeie generoasă, caldă, bună, care caută să-și prelungească obișnuințele de o viață cu mare grijă, ca într-un adevărat ritual"[3]. Fiecare gest, replică sau privire le vrea explicite, justificate. Personajul beckettian este compus cu cunoștințe metodice dobândite de la Stanislavski, apelându-se la memoria afectivă, la trăire ca „mișcare" interioară, atunci când mișcarea fizică este redusă la maximum de spațiul constrângător.

Unul dintre criticii epocii (mai ales, de film), D.I. Suchianu va vorbi – nu fără o undă de umor – despre piesa lui Beckett ca „tragedie optimistă". Importantă rămâne remarca după care monologul lui Winnie nu-i divagație oarecare, fantazare amăgitoare – cum l-au apreciat unii – el este, în primul rând, „cădere pe gânduri". Cuvintele îi demonstrează „supraviețuirea" – sublinia Suchianu – și aduc cu „o bizară argumentare, căci pledoaria nu se face față de un adversar obișnuit, ci față de universul întreg"[4]. De la Valentin Silvestru aflăm că jocul actriței a fost „flexibil" [...] modulând cu finețe tonalitățile, valorând ironia beckettiană, candoarea personajului". Deși tragismul i se pare atenuat „crepusculul fără măreție emană o tristețe totuși percutantă"[5].

Apariția lui Beckett pe scena noastră nu-i fără consecințe notabile. În anul următor, Lucian Pintilie își concepe spectacolul *Livada de vișini*, având ca reper tocmai *O, ce zile frumoase!* , fiind probabil unicul regizor care a sesizat o astfel de apropiere. Pentru el, ambele piese conțin „istoria unei agonii lipsite de atrocitate, a unei agonii idilice, inconștiente și iresponsabile". Nici vorbă de „suflu vital". La Cehov, ca și la Beckett, „personajele balansează între aceste două timpuri ireale, mitologice – trecutul și viitorul"[6]. Dar Pintilie îl montează doar pe Cehov. Sau putem spune, îl montează cuprins în lumina lui Beckett...

Ochiul și puterea

Peste două decenii, Mihai Măniuțiu avea să regizeze *O, ce zile frumoase!* la Teatrul „Bulandra". Va accentua opoziția tragică dintre ființa umană, prizonieră fără scăpare, și spațiul înconjurător, agresiv, deloc inert. Cum se arată pe scenă, „movila ce o acoperă pe Winnie palpită și crește, își sporește sau își slăbește strânsoarea". Ceea ce putea fi, atunci, o aluzie la altă constrângere a ființei umane. Cu atât mai mult când era urmărită de „ochiul" care le supraveghea pe toate, chiar și atunci când e invizibil. Apariția furnicii ori aprinderea umbrelei ar fi semnele sale – pentru Măniuțiu, acest „ochi", acest „cineva e capabil de ironie sau de cruzime". Regizorul își va expune pe larg viziunea[7]. Să consemnăm și intenția sa de a sugera că, prin stereotipurile verbale, Winnie „îi cântă în strună «ochiului» sau îl sfidează". Relația eroinei cu „coșmarul" capătă semnificații aluzive la altă conjunctură, hotărâtoare în epocă. Concepția lui Mihai Măniuțiu se deosebește de aceea a lui Peter Brook care socotea optimismul lui Winnie dovada „orbirii" în fața situației. Regizorul nostru refuză comentariile frecvente, după care personajul trăiește „învăluit în plasa propriilor minciuni". Dimpotrivă, în spectacolul lui Măniuțiu, Winnie „se apără cu încrâncenare de tăcere, de singurătate, de întunecare, de nebunie", iar piesa lui Beckett este înțeleasă ca o „gestă a rezistenței". Surprinzător, pe scenă, a fost interpretată de o actriță tânără și frumoasă, Irina Petrescu. Era un mod de a accentua și tragismul rezistenței, și acea „sărbătoare a vitalității", cum se

preconiza. Dar nici ironia textului nu este escamotată, pentru că – revăzută în amintire – actrița realiza o „figură clovnească, oscilând între comicul discret și patosul burlesc". Mihai Măniuțiu o motivează stilistic și o integrează viziunii sale, încât Winnie devine o față a „nebunului" modern în conflict cu „Puterea".

În stagiunea 2005–2006, la Teatrul de Comedie, Tompa Gábor adopta o viziune regizorală diferită, „ochiul" fiind, pentru el, Ochiul divin. Cronica[8] a relevat meritul interpretei, Aurora Leonte, de a fi transmis cu mult firesc sentimentul reconfortant că se află sub privirea binefăcătoare a Divinității, miracolul fiind posibil, chiar dacă nu se înfăptuiește. Într-un interviu recent, Tompa își amintea cum – încă student – a montat piesa tot cu Aurora Leonte (în 1979, probabil singurul Beckett aflat vreodată în repertoriul studioului „Casandra", preluat apoi de Teatrul Foarte Mic). În opinia de azi a regizorului – unul dintre cei mai competenți în domeniu – „nu era un spectacol beckettian [...] era un spectacol în care Winnie, imobilizată, se revoltă și toată responsabilitatea aparține societății, Puterii, lumii din afară, ceea ce nu era deloc așa, asta am aflat mai târziu[9]".

Un proiect nerealizat

Spectacolele cu *Așteptându-l pe Godot* au fost mai numeroase și mai concludente decât celelalte, pentru a desprinde câteva direcții regizorale în elaborarea textelor beckettiene.

Și în cazul lui *Godot*, același Horia Lovinescu a fost principalul susținător al reprezentării scenice. Lovinescu declară, nu odată, că este atras de scrisul lui Beckett, cu „virtuți aproape magice de impresionare". Va relata despre un spectacol *Godot* văzut în Polonia, când, deși nu cunoștea nici piesa, nici limba polonă, fusese puternic emoționat. După ce prefațase *O, ce zile frumoase!* în *Secolul 20*, va comenta și *Godot*, în traducerea poetului Gellu Naum.[10]

Climatul de destindere ideologică al anului 1968 ar fi permis montarea piesei, totuși tentativa regizorului David Esrig avea să eșueze. Amintindu-și recent de proiectul său nerealizat, Esrig ajungea la concluzia „*Godot* nu este o piesă pentru dictatori". În stagiunea 1969–1970, la Teatrul „Bulandra", repetițiile erau foarte înaintate, dar brusc au fost stopate[11]. Despre montarea care n-a ajuns la premieră, am obținut unele informații, parte de la regizor, parte de la interpreții săi. Nu de mult, Tompa Gábor le completa cu câteva detalii despre decorul lui Sorin Haber „care ascundea în suprafața de joc niște elemente elastice, de buret, care făceau mersul imprecis și aruncau personajele ca la circ"[12]. Motivul decisiv pentru suspendarea premierei a fost probabil întrebarea: „Cine este *Godot* cel așteptat?" cu presupunerile ce ar fi decurs. De ce să fie publicul provocat cu o asemenea întrebare? Dacă s-ar gândi la Dumnezeu? Sau, mai rău, la o putere din Europa sau de peste Ocean? Criticul Matei Călinescu califică piesa fără rețineri: „o parabolă biblică spusă și mimată de clovni"...

Cu câteva luni în urmă, la Festivalul de la Sibiu (unde a prezentat *Godot*, interpretat de teatrul german „Athanor"), regizorul David Esrig ne declara că și-a păstrat în mare măsură vederile inițiale. După el, Beckett a scris un „teatru existențial", pentru care trebuie găsită o modalitate de spectacol corespunzătoare noutății dramatice și, totodată, „spiritului neliniștit, agresat" al omului de azi. În concepția lui Esrig, Beckett arată neîncredere profundă în iluziile omului și, în ceea ce-l privește, se poate raporta la momentul istoric al redactării piesei, după terminarea Războiului Mondial, cu speranțele de-atunci ale omenirii. Esrig ne-a relatat despre întâlnirea sa cu Beckett la Berlin (unde dramaturgul monta, el însuși, *Ultima bandă*). Întrebându-l: „Actorii să joace tragedia sau să treacă ușor peste ea, ca și cum n-ar fi, dar publicul să-și dea seama?", Beckett i-a răspuns: „Eu n-am scris o tragedie..." Regizorul a insistat: „Pentru mine e o piesă cutremurătoare"...

O soluție de moment

Peste zece ani, Esrig nu mai era în țară, dar actorii săi vor reveni asupra proiectului, la propunerea lui Radu Beligan, directorul de-atunci al Teatrului Național din Capitală. Din relatarea lui Grigore Gonța – care a coordonat repetițiile – a rezultat, pe baza rememorării tentativei de altădată, un spectacol-studiu, aplicat atent textului. S-au scos în evidență însingurarea personajelor și tensiunea așteptării. Agitația clovnească a lui Vladimir și Estragon a fost atenuată față de trecut. Nu s-a jucat pe o scenă „italiană" (cum gândise Beckett), ci în sala „Atelier" – dedicată căutărilor, experimentului –, pe un fel de „culoar" de joc, cuprins de publicul așezat pe laturile sale. Scenograful spectacolului, Paul Bortnovski, a scris pe larg despre intenția de a proiecta personajele pe un spațiu de sugestie cosmică, însuși terenul așteptării fiind astfel tratat încât să aducă a „peisaj lunar". Acest peisaj, rezolvat simplu, „sărac" releva singurătatea, oboseala, nehotărârea, așteptarea încordată.[13] Ceea ce se urmărește, acum, prin amplasarea spațială, este „relația directă cu publicul".

Criticii au fost pretențioși, au făcut tot felul de observații: piesa ar fi ajuns prea târziu la noi și, de-a lungul vremii, i-a scăzut interesul; a fost montată „clasic" și nu experimental; interpreții (lipsiți de un regizor propriu-zis) n-au știut să se „distanțeze", n-au avut o atitudine critică, limitându-se la o „transpunere reverențioasă" a textului (care, se sublinia atunci, exprimă impasul tragic-grotesc al „omului occidental"!). Totuși, actorii au fost aplaudați pentru faptul că au jucat „deruta tragică, ambalarea neputincioasă, solidaritatea umană ultragiată". Acum, devine clar, pe scenă, „paradoxul tragicomic" beckettian al indeciziei personajelor.[14]

Estragon–Marin Moraru apare ca „un copil bătrân, cu reacții întârziate", este „un hoinar [...] metamorfozat în clovn [într-o] veșnică uimire", iar replicile sale „se încarcă de fascinația încercată în fața universului". *Vladimir*–Gheorghe Dinică a

Mircea ANDREESCU în *Așteptându-l pe Godot*, regia Alexandru DABIJA.

Foto: Adrian Timar

fost, pentru cronicar, „o haimana saturniană, un golan filosof", cu o deznădejde lucidă, „jucată alb", nu lacrimogen"[15].

Pe parcursul spectacolului, amândoi luau, repetat, aceeași poziție de așteptare tensionată, formând spate-n spate o singură făptură, cu ochii ațintiți la publicul din imediata apropiere.

Aceste „haimanale clovnești"

...cum le numea Nicolae Balotă, pe linia exegezei tradiționale – pot să nu capete, totuși, pe scenă, înfățișarea unor haimanale, nici manifestarea precisă a unor clovni.[16] Chiar dacă, în majoritatea montărilor de mai târziu, nu se renunță la „recuzita beckettiană obligatorie", la costumația indispensabilă; ghetele vechi, sucite comic, pălăriile-melon, care sunt „însemnele heraldice" ale unei lumi.

În spectacolul văzut la Teatrul Național din Cluj, regia lui Gelu Badea (1995–1996), contau senzațiile și impulsurile interioare ce declanșau acțiunile mărunte cu care personajele își umpleau așteptarea. Era un permanent contrapunct oboseală–vitalitate, lentoare–precipitare. O mișcare circulară de stări se consumă în gol...

La Iași (1998), cronicarii au consemnat ludicul infantil – însuși regizorul Nicolov Perveli Vili declarând că, pentru el, „întreg spectacolul e un joc copilăresc fără sfârșit, valabil oriunde și oricând". Este modul în care personajele caută să combată disperarea unei așteptări infinite. Vladimir și Estragon nu renunțau, se pare, la complementaritate, își uneau, sugestiv, deznădejdea într-un comic grotesc.[17]

Pe scena din Brașov, în regia lui Alexandru Dabija (2004), *Estragon*–Mircea Andreescu și *Vladimir*–Costache Babii erau doi bătrâni prieteni care așteptau fără rost, având comună nu numai o mare oboseală, o mare lene, dar mai ales o mare tandrețe, în gesturi, în cuvinte, chiar și în disputele lor trecătoare. Clovnescul se arată sporadic. Emoția provine din calitatea lor umană irosită. Și din vocea ostenită a lui *Estragon* care se pregătește de somn: „Să tăcem...".

Virgil FLONDA și Costantin CHIRIAC în *Așteptându-l pe Godot* de Beckett, regia Silviu PURCĂRETE

Dacă, la Braşov, se observau unele modificări în vestimentaţie, fără a influenţa, însă, prezenţa de fond a personajelor, la Sfântu Gheorghe (regia Tompa Gábor, 2005), regăsim aspectul lor textual, caracterul clovnesc, preconizat de autor, riguros interpretat. O gheată este scoasă după un efort îndelung, inclusiv prin folosirea dinţilor, cu mişcări stilizate bufon, cu zbateri, icneli şi gâfâieli, comice în ultimă instanţă. Cei doi se agită iritaţi şi nerăbdători, într-o încordare istovitoare. Şi aici, se remarcă „jocurile de supravieţuire", pe care, menţiona Tompa, „personajele nu le inventează ca să treacă timpul, ci în aşteptarea minunii"[18]. Oricum, fără ele, „viaţa ar fi insuportabilă". Trecerea de la clovnesc la gravitatea celor spuse, se întâmplă spre final, când personajele devin nişte „clovni-filosofi"...

Surprinzător înfăţişaţi au fost la Sighişoara (regia István Szabo, 2005), unde piesa a fost montată pe lunga scară de lemn care duce la catedrala din deal. *Estragon* şi *Vladimir*, echipaţi soldăţeşte, urcă ţopăind câte două trepte, năduşiţi, obosiţi. Se opresc în faţa publicului care este aşezat pe la jumătatea scării. *Pozzo* şi *Lucky* sosesc împreună: primul ca un Napoleon care şi-a pierdut gloria, nu şi comportamentul tiranic, celălalt fiind acum o femeie bogat costumată, părând o contesă umilită şi alungată de vreo revoluţie. Deşi este direcţionat către catedrală, în spectacol, nu primează relaţia cu intangibilul *Godot*, ci aceea imediată dintre oprimaţi şi opresori. Actorii au preferat burlescul ambiguu, tragic în fond.

În regia lui Silviu Purcărete, la Sibiu (2005), simplitatea umană a celor doi prieteni, se costumează după cerinţele efectului comic. *Vladimir* (Virgil Flonda) poartă haine prea mari pentru el, pe când *Estragon* (Constantin Chiriac), cu o burtă falsă, vizibil ataşată, abia încape în haine. *Vladimir* are privirea neliniştită, nervoasă, e mereu deranjat fiziologic, oricât ar încerca să se stăpânească. În costum reiat, cu cravată şi servietă, semănând cu un funcţionar mărunt de provincie, *Estragon* este un om cumsecade, dincolo de izbucnirile sale. Ca şi în alte montări, o grijă reciprocă, o prietenie tandră îi leagă, nu se ştie de când, într-o piesă din care timpul s-a pulverizat. Dar acum există, desigur, şi spaima fiecăruia de a nu rămâne singur.

Contextul actual

Despre Beckett s-a vorbit, deopotrivă, ca despre un scriitor trăind „paralel cu timpul", dar şi preocupat de „orice subiect cotidian". Emil Cioran îl indică în ambele feluri. Când Cioran şi George Banu îl zăresc pe Beckett pe o bancă din Jardin du Luxembourg, Cioran spune: „să nu-l deranjăm, îşi citeşte ziarul!".

Regizorii, cunoscând sau nu această ambivalenţă a dramaturgului, au montat *Godot* într-o scenografie elocventă pentru relaţia sa cu actualitatea. Chiar şi atunci când se sugera un spaţiu „selenar", de altă lume, totuşi, nu este despărţit prin rampă, ci în strânsă comuniune cu publicul. Şi cu imaginile prea bine cunoscute ale vieţii. Astfel – consemnează cronica – aşteptarea lui *Godot* era mutată într-o subterană mizeră, asemeni locurilor unde se întâlnesc, azi, vagabonzii şi copiii aurolaci – un spaţiu pătruns, însă, la un moment dat, de o lumină celestă (la dispărutul Teatru „Unu" din capitală, 1997). La spectacolul ieşean, despre care am vorbit, locul stabilit de regizor era o staţie de metrou, între cele două guri negre ale tunelului, prin care circulau personajele.

Întinderea plată a scenei poate rămâne aproape intactă, lucrată doar de lumini, dar semănată simbolic cu zeci de pantofi uzaţi, scâlciaţi (Sfântu Gheorghe): sunt semnul zilelor lui *Estragon*, repetate până şi-au pierdut numărul? Sau rămăşiţele altor Estragoni, nenumăraţi, care au aşteptat acolo întâlnirea mântuitoare?

Umanitate şi teatralitate

Pentru regizorul David Esrig, piesa lui Beckett a fost, iniţial, o parabolă ce conţinea probleme fundamentale şi situaţii tulburătoare ale existenţei. O parabolă tratată într-un mod teatral revelator. Umanitatea personajelor şi teatralitatea

modalităților de reprezentare se intercondiționează, se evidențiază reciproc. Ion Igiroşanu, cel care a tradus, prima oară, la noi, *O, ce zile frumoase!*, susține că didascaliile autorului nu pot fi separate de replicile şi comportamentul personajului, nici excluse de actor. Pentru că teatrul înseamnă potențial expresiv suplimentar.

Polonezul Jan Kott scria că, la Beckett, „omul este azvârlit pe scena pustie". Dimpotrivă, în majoritatea spectacolelor noastre, omul beckettian nu se află izolat, însingurat în spațiul scenic, ci aproape de public. De semenii săi. Cu consecințele de emoție şi semnificație voite de regizor. Uneori – la Braşov – publicul se află pe scenă, alături de interpreții care urcă din sală ori se retrag acolo. O sală unde, pe fiecare scaun, se află un zmeu ce amintește de jocurile copilăriei apuse şi, totodată, simbolizează speranța continuu îndreptată spre cer.

Contextualizarea teatrală a fost, în alt mod, foarte vizibilă la Sibiu: o schelărie metalică, înzestrată cu cortine proprii – o „scenă în scenă", lângă care se afla masa sufleurului. Acesta marca episoadele şi le sublinia, uneori, însemnătatea prin bătăi de gong. Era un decor redus la un perete de plastic, o uşă fără clanță, câțiva bolovani: un interior-exterior, după a cărui cortină de fundal se ivea o mică orchestră formată din câțiva iepuri cu instrumente. Şi aici, se descifra o posibilă referință la închipuirile copilăriei.

Într-altă montare, la Teatrul „Nottara" (1996), decorul pictat avea semnificația paradisului pierdut, scenografa Adriana Grand înfățişând laolaltă animale, păsări, îngeri.

Copacul

Nu se poate discuta despre viziunea spectacolelor cu *Aşteptându-l pe Godot*, fără a ne opri asupra aspectului şi rostului primite de acel uscat, dar regenerabil „pom al vieții" (copacul lui *Vladimir* şi *Estragon* este inevitabil, la fel ca, de pildă, căruța Annei Fierling din *Mutter Courage*!). O primă apariție a sa a fost nu pe o scenă, ci, mai înainte de orice montare, într-o schiță de decor văzută la expoziția scenografului Dan Nemțeanu de la sfârşitul anului 1968. Conținea, ea însăşi, o viziune regizorală: un fel de catarg metalic – de fapt, un crucifix mult înălțat, dominant – era cuprins între panouri cenuşii (cum sunt cele folosite ca împrejmuire la demolări), panouri ce acopereau orizontul şi se întindeau, nemăsurat, spre culise...[19].

Paul Bortnovski îl va desena scheletic în spațiul gol şi-l va comenta: „silueta exasperată, arbore al lui Iuda, nu-l credem, o bună bucată de timp, decât semn al împietririi şi al morții. El poartă însă în sine miracolul speranței...", renăscute odată cu uimitoarea ivire a frunzelor.

Copacul există firav în tunelul de metrou, ca o plantă veştedă, împodobită apoi, pentru ca la sfârşit (citim în cronici) să ia „contur uman". La Braşov, copacul lui Buhagiar părea despicat de trăsnet, mort definitiv, dar spre final, prin canalele sale, se zărea urcând sevă verde şi roşie. Regizat de Purcărete, se integra teatralității ca un „element scenografic" care nu-şi găseşte încă locul: copacul este suspendat – firește simbolic – într-o aşteptare legănată.

La sfârşitul spectacolului de la Sighişoara, urcând odată cu interpreții lunga scară acoperită, ne aflam deodată afară, în noapte, unde copacii de un „verde crud", din preajma catedralei, străluceau în lumina reflectoarelor. Sub copaci *Estragon* şi *Vladimir*, dar şi *Pozzo* şi *Lucky*, erau într-o solemnă aşteptare: aşteptând pe *Godot* sau – de nu va veni – funia spânzurătorii...

Evoluții

Dacă remarcăm o evoluție a concepției regizorilor noştri, ea este susținută de modificările de perspectivă în lectura textului beckettian. Cu temele generate şi relevate de aceste modificări. Preocuparea constantă rămâne, însă, condiția

umană, într-un mod teatral care refuză atât tonul melodramatic, cât și deriziunea fondată pe absurd. Se caută, până la urmă, o anume sobrietate și limpezime a emoției, fără stridențe. Este emoția adecvată pentru imaginea ființei umane confruntate cu destinul inexorabil, încercând să afle justificarea unei vieți care se scurge derutant. Până când pierde noțiunea timpului, odată cu risipirea confuză a oricărui scop. Până când nu mai reușește să distingă ce-l face fericit și ce-i aduce nefericirea. Este condiția omului din preajma catastrofei, pregătită inconștient, de el însuși, cu fiecare zi. Sau a unui dezastru de o amețitoare anvergură, încât personajele lui Beckett pot apărea ca „ultimele figuri ale unei lumi pe cale de dispariție" (Tompa Gábor) la „sfârșitul unei perioade cosmice" (Emil Cioran). Scena va reprezenta, atunci, opoziția, „raportul aproape par, matematic, om–univers" (Horia Lovinescu), iar scenograful va sugera, prin decor, „vacuitatea cosmică" (Paul Bortnovski). Montări recente schimbă sensul viziunii de la cosmic la transcendental, regizorul reține „stratul .,biblic" al piesei, tensiunea personajelor care, dorind salvarea divină, confundă nesiguranța speranței și autoamăgirea. Este, deci, o linie evolutivă care pornește de la spectacole-studiu, în care ludicul implică tragic vitalitatea și puritatea personajului, de la spectacole-parabolă, pentru a tinde (cum se pronunțau Esrig, Tompa sau Alexandru Dabija) spre misterul sacral, animat de iluzia mântuirii.

Note

1. Horia Lovinescu, *Accesibilitatea lui Beckett*, în *Secolul 20*, nr. 55–56, 1965.

2. Ion Igirosanu, *Structuri și ritmuri*, în *Secolul 20*, nr. 55–56, 1965.

3. Ana Barcan, *Un act de pionerat beckettian*, în *Secolul 20*, nr. 298–299–300, 1985. La realizarea spectacolului, au colaborat actorul Dumitru Onofrei (*Willie*), scenograful Dan Jitianu și coregrafa Miriam Răducanu. Primele reprezentații au fost prefațate de Ecaterina Oproiu și Horia Deleanu.

4. D. I. Suchianu, *Attore, co-autore*, în *Viața românească* nr. 8, 1968.

5. Valentin Silvestru, *Paradoxul tragicomic*, în *Secolul 20*, nr. 298–299–300, 1985.

6. Lucian Pintilie, *Un arc al surâsului Cehov–Beckett*, în *Contemporanul*, 3 noiembrie 1967. Cu opt stagiuni în urmă, referirea la Beckett suna astfel: într-o ședință de uniune, un scenograf era acuzat că „a trimis personajele lui Gorki în mizeria pieselor lui Beckett."

7. Mihai Măniuțiu, *Cercul de aur*, Ed. Meridiane, București, 1989, p.183–192.

8. Crenguța Manea, *Oare de ce se aprinde umbrela lui Winnie*, în *Teatrul azi*, nr. 4–5, 2005.

9. Crenguța Manea, interviu cu Tompa Gábor, *Disperarea beckettiană, ultima formă de speranță*, în *Teatrul azi*, nr. 7–8–9, 2006.

10. Horia Lovinescu, *„Nimic mai mult decât ceea ce spune titlul"*, în *Secolul 20*, nr. 3,1968. O primă montare cu Godot a fost proiectată la Teatrul „C.I. Nottara" (unde Horia Lovinescu era director), în regia lui Cornel Todea și scenografia lui Dan Nemțeanu, stagiunea 1968–1969. Din distribuție făceau parte: Val Săndulescu, George Constantin, Sandu Sticlaru. Montarea a fost însă interzisă încă din faza lecturii la masă.

11. A fost tipărit și caietul-program, din care aflăm, numele interpreților: *Vladimir* – Gheorghe Dinică, *Estragon* – Marin Moraru, *Pozzo* – Sandu Sticlaru, *Lucky* – Grigore Gonța, *Băiatul* – Nicky Wolcz. Decorul era semnat de Sorin Haber, iar costumele de Miruna Boruzescu. Ilustrația sonoră aparținea inginerului Dan Ionescu. Din program, nu lipsește textul prin care Beckett se apără de acuzația de pesimism, disperare, confuzie: „Nu sunt eu cel care a născocit confuzia [...] Ea se află peste tot în jurul nostru, prea răspândită, după cum, nu este nevoie să cauți mizeria, ea îți sare în ochi chiar și în taxiurile din Londra". Programul inserează fragmentele unor articole de Matei Călinescu și Nicolae Balotă. De asemenea, două poeme de Beckett, traduse de Romulus Vulpescu, din care trebuie să citâm măcar câteva rânduri: „Ce-am să fac, oare, fără lumea asta/ o lume fără chip, fără întrebări/ în care «a fi» durează doar o clipă/ în care fiecare clipă se scurge-n vid,/ se scurge în uitarea „a fi fost" [...] Ce-am să fac, oare, fără tăcerea asta – o vâltoare/ de murmure gâfâitoare către ajutor, către iubire? [...] Ce am să fac, oare? Am să fac la fel/ ca ieri, ca astăzi [...] singur/ într-un spațiu/ marionetă fără glas printre închisele cu mine/ glasuri".

12. Vezi nota 9.

13. Paul Bortnovski, în *Secolul 20*, nr. 298–299–300, 1985.

14. Vezi nota 5.

15. Exacte și plastice au fost, din cât ne amintim spectacolul, aceste calificative și caracterizări din cronica Mirei Iosif în *Teatrul*, nr. 3, 1980.

16. De la început, articolele publicate la noi au informat despre cât de diferit au fost interpretați Vladimir și Estragon în alte locuri: într-o închisoare din California, într-un spectacol popular adresat felahilor marocani, în spectacolul unei trupe de tendință feministă sau în altul sud-african, preocupat de abolirea apartheid-ului. La care, vom anexa și filmul bosniac *Trec zilele*, al regizorului Fadil Hadzic (difuzat pe ecranele noastre în 1971).

17. Vezi cronica Ancăi Maria Rusu, în *Scena*, nr. 2, 1998.

18. Vezi nota 10.

19. Un stimul al proiectului scenografic, nu-i exclus să fi fost ilustrația, un Christ crucificat, care a însoțit traducerea piesei, în *Secolul 20*, nr. 3, 1968.

ESEURI

Mircea GHIȚULESCU

Somnul românesc și naționalismul ca investiție (Teatrul lui Mihai Eminescu)

Deși indicațiile de decor poartă amprenta teatrului epocii, cu elemente romantice și decoruri pictate pe pânză, „tabloul dramatic" ***Mureșanu*** (prima versiune, 1869) rămâne cel mai enigmatic autoportret dramatic eminescian. „*Scena înfățișează un peisagiu de o romanticitate sălbatecă în munți. Pe de o parte, stânci sparte și răsturnate, de alta, brazi acățați pe vârfuri de stânci*" – scrie Eminescu vorbind parcă de un spectacol al trupei Tardini–Vlădicescu. Așezat pe un trunchi răsturnat și putred, asemenea unui cântăreț de operă, Mureșanu atacă aria tenorului dramatic în care deplânge soarta nedreaptă a poporului român uitat de Dumnezeu în sclavie milenară. Răspunde un personaj ciudat, *Anul 1848* ce „apare din pământ într-o haină simbolică". El amenință cu somnul veșnic națiunea adormită a lui Mureșanu: „Nu vezi că moartea-ntinde umbroasele-i aripe/ Nu vezi? Poporul doarme... O clipă, două clipe/ Și pe-a națiunei frunte al morții rece vis/ Va sta-n Eternitate...". Grigore Alexandrescu avea viziuni catastrofice în poemul *Anul 1840,* Alecsandri, în *Anul 1855,* cerea pace, tărie și glorie „pentru-acest sărman popor", iar în Moldova, la 1857, aruncă blesteme împotriva antiunioniștilor. Poeții români obișnuiau să interpeleze anii așteptând *Deșteptarea României* anunțată de Vasile Alecsandri. „*Voi ce stați în adormire*", acuză Vasile Alecsandri în timp ce Andrei Mureșanu somează: „*Deșteaptă-te, române, din somnul cel de moarte*". Nu-i vorbă, în 1848, nu numai intelectualii români s-au hotărât să trezească națiunea din „somnul cel de moarte", dimpotrivă, ei erau doar ecoul marilor mișcări naționaliste europene. Acest *somn* „frate al morții", românesc sau nu, este, însă, una dintre componentele de bază ale filosofiei poetice eminesciene. În dialogul cu *1848*, Mureșanu vede lucrurile în perspectivă mare: un an este „un nour" sau un coșmar sub semnul eternității: „*De-aceea nu am teamă de-a ta amenințare/Prezentul e o clipă și viitorul lung...*" În replică, *Anul 1848* îi prezice o viață tristă încheiată cu întunecarea minții. Cine este aici propriul profet, dacă nu Eminescu însuși care se substituie propriului peronaj? Imaginea pierderii minților este atât de concretă încât pare desprinsă dintr-un film S.F. din zilele noastre: „[Anul 1848] *de sub manta-i neagră scoate un cran de mort cu ochi de foc a căror raze le îndreaptă spre fruntea lui Mureșanu. Fața [acestuia] devine rătăcită și ochiul lui uimit și nesigur. El își întinde brațul ca spre a se feri de razele ce-i ard creierii.*" Ultimele versuri rostite de *Anul 1848* sunt parcă blestemate prin clarviziunea destinului eminescian: „*Cu raza morții negre eu fruntea ta ating/ Și harfa ta o sfarăm și geniul ți-l sting.*" După care totul se transformă într-o feerie: „*Mureșanu se vede dormind pe-o brazdă de flori. În jurul lui descântă silfii de lumină*" ce pregătesc apariția zeiței

Isis, apărătoarea geniilor. Totul e rotunjit cu trezirea poetului dintr-un coşmar. Acel coşmar care l-a făcut să scrie poemul *Anul 1848* (*Deşteaptă-te române*) cu care se încheie şi drama lui Eminescu. După câţiva ani, autorul reia prima versiune în *Mureşanu, tablou dramatic într-un act*, redactat probabil în anii 1871–1872, din care a rămas un monolog dramatic. Deşi Eminescu indică mai multe personaje (Andrei Mureşanu, Indiferentialul/Nirvana şi zeiţa Isis) nu s-a păstrat decât un monolog al lui Andrei Mureşanu. În peisajul uşor schimbat (ruinele unui sat românesc cu colibe fumegând şi biserică de lemn), Mureşanu meditează la soarta "gintelor", a românilor fiind cea mai aspră. Noua versiune, mai săracă din punct de vedere scenic, este mai bogată ca meditaţie asupra istoriei şi succesiunii raselor. Textul va fi reluat şi scenarizat pentru a treia oară în 1876 în manuscrisul *Mureşanu*, intitulat astfel de editorul Perpessicius. Din scenografia romantică a primei versiuni Eminescu nu mai păstrează decât „noaptea, luna, biserica şi pădurea", dar multiplică personajele. Personajul titular rămâne în mod constant în toate transcrierile, un damnat „prea bun pentru-a fi mare, prea mândru spre-a fi mic" ce suferă din cauza lipsei de sens a existenţei. Ideile sunt mult mai clare, încordarea filosofică mult mai dramatică, eroul se află pe marginea prăpastiei care îl desparte de Dumnezeu, acolo unde se pecetluieşte pactul cu diavolul: „*Mărire ţie Satan, de trei ori ai învins!*" După rostirea blestemului, Mureşanu „*cade obosit pe un trunchi şi-şi acoperă ochii cu mâna. Se-aude o muzică dulce*". Important este că, în afara lui Mureşanu apar personaje de feerie shakespeariană (Visurile, Vântul, Izvorul) care dau un plus de teatralitate celei de-a treia versiuni a poemului. Monologul Vântului seamănă bine cu al lui Ariel din *Furtuna* sau al lui Puck din *Visul unei nopţi de vară*. Fiind în mod evident un *alter ego* al autorului, Mureşanu este un pretext pentru meditaţia asupra scopului existenţei: „*Viaţa noastră însă, oricât de neagră fie/Ea împlineşte, oare, în lume vo solie?*". Astfel apare soluţia eminesciană la lipsa de sens a vieţii. „De îţi jertfeşti viaţa, tu, pentru un popor/ Au sarcina vieţii purta-va mai uşor?" Naţionalismul „mureşenesc" este o investiţie a vieţii. Mureşanu/Eminescu este un filosof condamnat la îndoială, iar îndoiala începe încă de la rosturile omului în Univers. Îl preocupă până la istovire soarta naţiunii române, cea mai rea cu putinţă, şi se întreabă dacă este o imanenţă („*plan, precugetare în şirul orb al vremei*") sau „*întâmplare fără rost şi ţintă*". Mureşanu caută originea răului ce face lumea să fie nedreaptă: („*Ce legi urmează vremea? Cu ce drept ea apasă /O ginte ca pe sama-i o alta să ridice?*"). Eminescu explică prin intermediul evoluţiei popoarelor mecanismul indestructibil al succesiunii dintre bine şi rău în istorie („*Rău şi ură dacă nu sunt, nu este istorie*") şi fertilitatea lui naturală a acestui perpetuum: „*Ce plan adânc şiret! Cum în sământa dulce a răului s-a pus puterea de viaţă!*". În exclamaţiile finale, descoperi presentimentele de mai târziu ale lui Emil Cioran exprimate pozitiv: „*O, naţie iubită! Vei înţelege doru-mi? Vei şti să-l preţuieşti? Voi să te văd, iubito, nu fericită – mare!*": Patriotismul/naţionalismul nu este, aşadar, un simplu reflex ideologic, ci o concluzie filosofică, o investiţie de sens în viaţa unei fiinţe umane. Este de un efect teatral cu totul aparte şi extrem de seducător pentru un actor să reprezinte chinul reflexiv al lui Andrei Mureşanu, pe lungi porţiuni ale monologului, *gândeşte cu voce tare*. „*O, pârghie a lumii ce torci al vremei fir/ Te chem cu disperarea în pieptu-mi – cu delir/ Răspunde-mi cine-i suflet al lumei? Dumnezeu?/ Orbirea? Nepăsarea? E binele – e răul?/ Tu taci? Şi piatra tace... Şi tu eşti piatră... bine,/ Mi-oi chinui dar mintea să răspund pentru tine.*"

Adrian MIHALACHE

Nedumeririle lui Habarnam

Ionuț Sociu se întreabă, cu falsă ingenuitate, cum s-ar putea cupla teatrul cu multimedia[1]. A aflat că lucrul ar fi posibil doar din cărți, din rețea și din „poveștile celor care au văzut minunea". Lipsindu-i experiența personală, nu vrea să ajungă în situația ardeleanului din anecdotă, care, atunci când vede pentru prima dată o cămilă, declară că „așa ceva nu există". De aceea, preferă să-și construiască mental (virtual) un spectacol de teatru multimedia, pentru a-l declara, în urma analizei, lipsit de viabilitate.

Intruziunea mijloacelor tehnice în actul teatral nu datează doar de la experimentele avangardei clasice, cum crede Ionuț Sociu. De îndată ce iluminatul uniform al scenei cu lumânări sau cu lămpi de gaz a fost înlocuit de proiectoarele electrice, am avut de-a face cu o primă virtualizare a corpului actorului. Izolat printr-o rază de lumină puternică de clarobscurul scenei, protagonistul strălucește ca o imagine descărnată, de vis. În scena balconului, așa cum se juca la sfârșitul veacului al XIX-lea, Romeo și Julieta nu erau un bărbat și o femeie, ci siluete luminoase pe fundal nocturn, sugerând idealitatea iubirii, nu tensiunea dorinței. Avangarda clasică nu face decât să ducă mai departe (și într-o altă parte) divorțul dintre interpret și corp. Biomecanica lui Meyerhold, ca și păpușile lui Oscar Schlemmer, tindea să transforme actorul, în conformitate cu modelul tehnologic proeminent al epocii, într-un mecanism flexibil, perfect controlat. În zilele noastre, putem accepta, în principiu, ideea de personaj informațional, complet virtualizat. Că teatrul s-ar altera, „pierzându-și identitatea în timpul și în urma mariajului nefast între artă și știință" nu este decât o falsă temere. Orice evoluție presupune alterarea, iar „hibridizarea" nu trebuie să sperie pe nimeni, căci teatrul a fost, dintotdeauna, „hibrid", combinând rostirea cu imaginea și cu sunetul. De altfel, autorul recunoaște că teatrul și-a putut mereu „omogeniza țesutul", chiar și sub efectul „imixtiunii mașinilor". A făcut-o pentru că, departe de a fi o artă de sinteză, cum multă lume mai crede încă, teatrul este o artă de interacțiune, care creează, prin intermediul corpului actorului, sinergia dintre diversele mijloace de expresie, rezultând un impact global mai puternic decât suma efectelor parțiale. Problema care se pune este dacă, în absența corporalității, o asemenea sinergie mai este posibilă. Virtualizarea teatrului trebuie supusă acestui test și nu știm încă dacă-l va trece sau nu.

Pentru buna organizare a testului, sunt necesare câteva clarificări terminologice. Teatrul a aparținut dintotdeauna așa-numitului domeniu „medii multiple" (*multiple media*), în sensul că a fost o combinație de discursuri paralele, care foloseau canale diferite. Textul rostit, mișcarea, muzica de scenă, decorul, acționau împreună, dar mereu unul dintre canale era predominant: replica, în teatrul „clasic", imaginea, în teatrul vizual, sunetul, în teatrul muzical. Din momentul în care canalele multiple sunt echilibrate,

„balansate", astfel încât niciunul dintre ele să nu joace un rol de solist sau de acompaniator, avem de-a face cu *intermedia*. Spectacole de acest gen s-au jucat şi la noi: Răzvan Ion a montat unul la Institutul Francez, Radu Afrim a făcut *intermedia* din *Îngerul electric* al lui Radu Macrinici. Multimedia presupune însă ca un singur discurs să îmbine într-o manieră unitară şi stilistic coerentă semne eterogene, toate având acelaşi suport electronic. În acest sens, teatrul multimedia există doar ca joc interactiv de reţea, în care participanţii spectatori îşi aleg ei înşişi rolurile şi costumele şi au iniţiative personale în dezvoltarea conflictului.

Tehnologia informaţiei intervine însă în teatru şi altfel decât prin mecanismul tehnic al scenei. Posibilitatea de a trece printre texte prin navigare de la un document la altul sugerează ideea unui teatru care nu s-ar mai desfăşura liniar, pe aceeaşi scenă, ci simultan, în mai multe spaţii, lăsând spectatorului posibilitatea de alegere între ele. Hiperteatrul ca acţiune ramificată se poate combina cu virtualizarea, rezultând un teatru insolit, hipermedial. La Torino, Luca Ronconi propunea o ipostază de hiperteatru, obligând spectatorii să aleagă între săli după fiecare act. În România, la Teatrul Foarte Mic, Liana Ceterchi a pus în scenă *Domnişoara Iulia* de Strindberg, în aşa fel încât vedeam nu numai ce se petrece în salon, ci şi ce se întâmplă în bucătărie, pe monitoare. Desigur că *teatru* şi *hipermedia*, după cum afirmă Ionuţ Sociu, nu poate însemna doar adiţiunea dintre teatru şi mediu electronic. Nu sinteza, ci interacţiunea, este problematică. Dacă această interacţiune se va putea realiza în afara corpului fizic, nevirtualizat, al actorului, rămâne de văzut. În fond, nici Ştietot nu-i putea răspunde lui Habarnam la toate întrebările.

P.S. Ionuţ Sociu mă citează, în articolul său, nu defavorabil, lucru care m-a încântat. Citind fragmentul, am fost alarmat de combinaţia dintre galimatie şi agramatism din textul meu. M-am temut că eram beat când l-am scris. Recitirea m-a liniştit. Citarea trunchiată are riscurile ei. Redau, prin, urmare, fragmentul integral:

Naturalitatea, „viaţa", nu este decât o altă construcţie culturală, dependentă de loc şi de timp. Evidenţa că suportul electronic nu elimină cultura scrisă, aşa cum fotografia n-a înlocuit pictura, cinematograful n-a golit sălile de teatru, iar ciber-sexul n-a împiedicat acuplarea, n-ar trebui folosită abuziv pentru a afirma cu oripilare că: „o cultură a mijlocitului, în sensul că face să triumfe mijlocul asupra scopului, tehnologia asupra artei, acesta este computerul nostru cel de toate zilele". Se ignoră faptul că mediul virtual este în măsură să ofere mai mult decât o informaţie utilă de tip „Pagini aurii" (mersul trenurilor, bibliografii etc.). Cunoaşterea, în toate formele ei – literară, ştiinţifică, artistică – prezentă în ciberspaţiu, nu concurează cu cea vehiculată de mediile tradiţionale, valoarea ei ca noutate provenind din conştientizarea dimensiunilor sale culturale specifice. Discursul virtual are nevoie, pentru a deveni convingător, de o semiotică (morfologie, sintaxă şi retorică) proprie.

Notă

[1] Ionuţ Sociu, *Teatrul şi multimedia sau* ***Habarnam*** *şi prietenii lui virtuali*. În: *Teatrul azi*, nr. 7–8–9/2006, pag. 160–163.

ANUL MOZART

1756–1791

Luminița VARTOLOMEI

Opera ca teatru

Pare de necrezut faptul că astăzi încă, la 215 ani de la moartea compozitorului căruia i se sărbătorește pretutindeni împlinirea în 2006 a două veacuri și jumătate de la naștere, creația scenică a lui **Mozart** este ignorată într-o proporție mai mult decât semnificativă: în întreaga lume se joacă în mod regulat *Răpirea din serai, Nunta lui Figaro, Don Juan* și *Flautul fermecat* (enumerate aici în ordinea compunerii, nu în aceea a valorii absolute și nici a frecvenței reprezentării lor), infinit mai rar *Bastien și Bastienne, Directorul de teatru* și *Cosi fan tutte*, în mod cu totul excepțional *Idomeneo, re di Creta* și *La clemenza di Tito* (pentru care se preferă interpretarea în concert!), iar despre cealaltă duzină de titluri mozartiene de gen marele public nici măcar n-a auzit c-ar exista!

Și totuși, cine știe ce comori se ascund în paginile celei dintâi încercări în domeniu pe care copilul în vârstă de 10 ani a întreprins-o, într-un soi de competiție nedeclarată cu Michael Haydn (fratele mai tânăr cu 5 ani al celebrului Joseph, la rândul său un muzician destul de important în epocă și care a activat vreme îndelungată pe teritoriul țării noastre, la Oradea): un *Singspiel* (germanul „joc cu cântec" inventat în 1752 și din care opereta avea să păstreze pentru totdeauna alternanța textului cântat cu cel vorbit), intitulat *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes (Îndatorirea primei porunci)*, și din care Mozart a scris actul I, cuprinzând nu mai puțin de șase arii, două recitative și un terțet...

Sau ce minuni se vor fi găsind în partitura primei sale *opera buffa* (italiana „operă comică" născută în 1733, odată cu *La serva padrona* a lui Giovanni Battista Pergolesi), compusă de către Mozart pe când avea doar 12 ani: *La finta semplice (Falsa naivă)*, în trei acte, alcătuite din 26 de numere muzicale...

Ori în cele trei acte (cu 23 de numere) ale primei sale *opera seria* (italiana „operă serioasă", creată în cadrul Cameratei Florentine tocmai la sfârșitul secolului XVI), pe care Mozart a scris-o la 14 ani: *Mitridate, re di Ponto (Mitridate, regele Pontului)...*

Sau în celelalte *opere serie* ale sale, datând din 1772: *Il sogno di Scipione (Visul lui Scipio)* și *Lucio Silla*, subintitulată *dramma per musica* („dramă prin muzică"), deci demonstrând cu claritate preocuparea compozitorului în vârstă de 16 ani de a lărgi deja limitele genului liric...

Ori în celelalte „opere italiene" ale sale, scrise în 1775: *La finta giardiniera (Falsa grădinăriță)*, în trei acte (28 de numere), și *Il re pastore (Regele păstor)*, în două acte...

Sau – în fine – în cele 15 numere (coruri, arii, duete, terțete și un cvartet) ale unui *Singspiel* intitulat *Zaïde*, început în 1779 și abandonat în 1780; în primul act al unei *opera buffa* din 1783 – *L'oca di Cairo (Gâsca din Cairo)*; ca și în celelalte opere neterminate ale sale, a căror datare este incertă: *Il regno delle Amazoni (Regatul Amazoanelor)* și *Lo sposo deluso (Soțul înșelat)...*

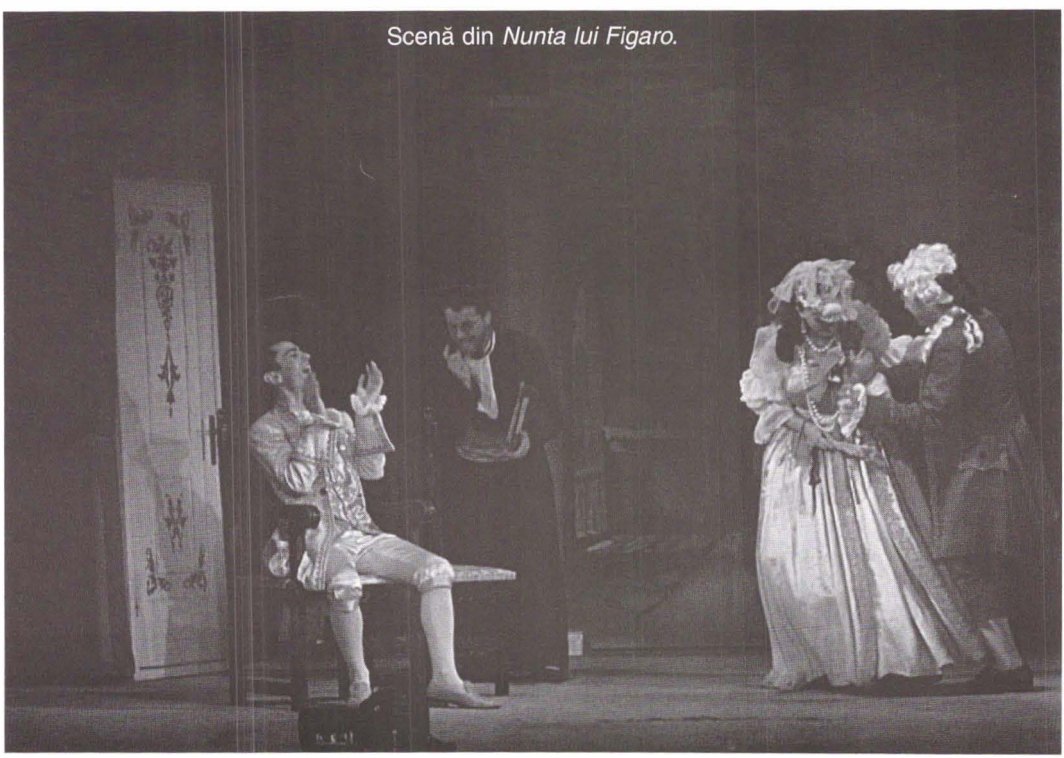
Ca să nu mai spun că, într-o vreme când până și o cantată de Bach poate fi reprezentată scenic (precum, la București, *Cantata cafelei* montată la Opera Comică pentru Copii), probabil că n-ar fi lipsite de interes demersurile similare în ceea ce privește serenada dramatizată *Ascanio in Alba* (1771) precum și oratoriile *La Betulia liberata* (1771) și *Davidde penitente* (1775)..

Desigur, insistența teatrelor lirice asupra unor titluri anume din creația lui Mozart este cât se poate de explicabilă, fiind legitimată, înainte de toate, printr-o calitate pe care el cel dintâi, dintre toți compozitorii genului, a cultivat-o cu osârdie: aceea de a considera ***opera ca teatru***. Dar acum, când regia și scenografia au ajuns la asemenea performanțe încât până și cele mai statice dintre opere pot vrăji în egală măsură și văzul spectatorilor (vezi *Pescuitorii de perle* de Georges Bizet, la Opera Națională din București, în regia lui Mihai Măniuțiu), e mare păcat că o considerabilă cantitate a muzicii lui Mozart (fără îndoială admirabilă, ca absolut tot ce-a ieșit de sub pana acestui creator, chiar și în momentele sale cele mai puțin inspirate) nu beneficiază de acest tip de montare.

Pot spera doar că optica realizatorilor de spectacole lirice se va modifica în sens favorabil măcar de-acum încolo, până în 2041, când din nou Anul Mozart va marca o mare celebrare: comemorarea a două veacuri și jumătate de la moartea muzicianului...

Replică peste timp

Nimic mai firesc, în „Anul Mozart", decât opțiunea profesorului Cristian Mihăilescu de a monta, cu discipolii săi de la clasa de operă a Universității Naționale de Muzică, unul dintre titlurile cele mai dragi inimii sale – căci a fost primul pe care solistul de până atunci al scenei lirice bucureștene și-a pus semnătura și ca regizor, în calitate de asistent al lui Hero Lupescu la premiera din 1984 cu *Nunta*



Scenă din *Nunta lui Figaro.*

lui Figaro. Partitura aceasta prezenta în plus avantajul de a nu necesita participarea unui cor în adevăratul sens al cuvântului, puținele sale pagini destinate colectivului vocal putând fi prea bine susținute – așa cum s-a și întâmplat – de către aceia dintre studenți care nu cântau ca soliști în momentul respectiv.

Cum, în acea perioadă a examenelor de sfârșit de an, ansamblul instrumental studențesc – Orchestra „D", adică abia cea de-a patra formație a UNMB, dar care s-a comportat, sub bagheta excelentului dirijor Tiberiu Soare, ca o orchestră de mâna-ntâi – n-a putut fi disponibil decât pentru două reprezentații, și cum membrii clasei lui Cristian Mihăilescu erau mult mai numeroși decât personajele operei lui Mozart, nu numai că ei au acoperit cele două distribuții, dar într-una dintre ele trei roluri au trebuit împărțite (pe acte) între câte două interprete. Acesta a fost singurul spectacol la care am putut asista, cu tot regretul de a nu-i fi putut urmări și pe acei interpreți care au evoluat doar în prima seară sau care (precum Nicolae Lupu și Iuri Țiple) în a doua seară au schimbat între ei rolurile.

Prilej pentru examenul de licență pentru unii (Diana Munteanu, Gabriela Năstase, Silvia Naghy, Ștefania Chițulescu, Ioan Orheian și Iuri Țiple, avându-l în fruntea lor pe Răzvan Săraru – creatorul unui Don Basilio de un comic irezistibil) sau pentru examenul de masterat pentru alții (Joo Young Park – un Figaro credibil, chiar dacă nu memorabil – și Yalda Aghabagheri – un Cherubino de remarcabilă forță de expresie, deopotrivă vocală și actoricească), montarea lui Cristian Mihăilescu i-a pus în valoare și pe studenții din anul III (Gabriela Hâj-Drondoc) sau chiar din anul II (Ciprian Droma, Claudia Caia și mai cu seamă Nicolae Lupu, care a purtat cu dezinvoltură și farmec, pe umerii săi tineri, povara extrem de dificilului rol al Contelui), constituind o practică prețioasă în formarea lor ca viitori cântăreți de operă. Or, șansa de a juca încă din studenție pe o scenă adevărată și într-un spectacol adevărat, cu decoruri, costume și lumini, dar mai ales în compania unei orchestre, n-a prea mai fost dată studenților-cântăreți de când (în epoca de tristă amintire a anilor '80) Conservatorul și-a pierdut instrumentiștii și coriștii profesioniști, angajați cu contract și astfel aflați cu totul în slujba procesului de învățământ artistic... (Până și anul acesta, celelalte opere puse în scenă la UNMB s-au interpretat cu acompaniament de pian!)

Dincolo de eforturile lăudabile de a le asigura elevilor lui condițiile ideale pentru o pregătire complexă și completă, regizorul Cristian Mihăilescu mai are și meritul de a fi risipit cu generozitate, pentru o montare sortită din capul locului a avea doar două reprezentații, un noian de noi rezolvări pline de haz ale situațiilor dramatice din comedia lui Beaumarchais, al căror umor este în unele cazuri amplificat de verbul libretistului Lorenzo da Ponte și de muzica extrem de spirituală a lui Mozart (de unde, în cele din urmă, regizorul își extrage inspirația pentru gagurile sale insolite).

După 22 de ani, iată că discipolul de odinioară al lui Hero Lupescu a dat o replică demnă de reținut, și ea, memorabilei versiuni a maestrului său. Oare ce teatru de operă va fi dispus să o adopte neîntârziat?

Studioul de Operă al Universității Naționale de Muzică, București – Nunta lui Figaro. **Muzica: Wolfgang Amadeus Mozart. Libretul: Lorenzo da Ponte, după Beaumarchais. Regia: Cristian Mihăilescu. Scenografia: Mihai Barbu. Coregrafia: Monica Mihăescu. Conducerea muzicală: Tiberiu Soare. Cu: Diana Munteanu, Gabriela Năstase *(Contesa),* Silvia Naghy, Ștefania Chițulescu *(Susana),* Yalda Aghabagheri *(Cherubino),* Claudia Caia, Gabriela Hâj-Drondoc *(Marcellina),* Andreea Guriță *(Barbarina),* Nicolae Lupu *(Contele),* Joo Young Park *(Figaro),* Ciprian Droma *(Bartolo),* Ioan Orheian *(Curzio),* Răzvan Săraru *(Basilio)* și Iuri Țiple *(Antonio).* Data premierei: 22 iunie 2006.**

Scrisori semnate: Wolfgang Amadé Mozart *

CĂTRE TATĂL SĂU[1] Paris, 3 iulie 1778

[...] A trebuit să compun o simfonie pentru deschiderea *Concertului spiritual.* De Joia Verde, simfonia a fost cântată în aplauzele tuturor. După cum am auzit, în *Courrier de l'Europe* a apărut o informație despre acest concert. Deci a plăcut excepțional de mult. La repetiție mi-a fost tare frică, deoarece în viața mea n-am auzit ceva mai prost cântat. Nici nu-ți poți închipui cum au cârpăcit și zdrăngănit de două ori la rând simfonia. Eram în adevăr foarte neliniștit; aș fi repetat-o încă o dată, dar, pentru că mai erau altele de repetat, nu a mai fost timp; a trebuit să mă duc deci la culcare cu inima strânsă, supărat și furios.

M-am hotărât ca a doua zi nici să nu mă duc la concert. Seara a fost însă frumoasă și m-am răzgândit. Luasem hotărârea că dacă simfonia va merge la fel de prost ca la repetiție, să intru în orchestră, să iau vioara din mâinile domnului Lahoussaye și să dirijez chiar eu.

M-am rugat lui Dumnezeu să-mi acorde favoarea ca totul să meargă bine, pentru că totul era pentru marea lui cinstire și glorie, și *ecce*... simfonia începu. Raaff stătea lângă mine. Drept în mijlocul primului *Allegro* era un *passage* de care eram sigur că va plăcea; toți auditorii fură captivați și izbucniră în aplauze puternice. Pentru că știam bine încă de când îl compusesem ce efect va produce, l-am mai repetat încă odată. Și *Andantele* a plăcut, dar mai cu seamă ultimul *Allegro.* Auzind spunându-se că aici orice *Allegro* final, ca și cel introductiv, începe ca ori și care altul, cu toate instrumentele și în general *unisono*, am pornit numai cu vioara II, *piano*, numai 8 măsuri – după aceea a urmat un *forte*, astfel că auditorii (după cum m-am și așteptat) au făcut ssst!, în momentul în care a fost numaidecât *piano.* A urmat imediat *forte*, și cum au auzit *forte*, au și izbucnit în aplauze.

De bucurie, după ce s-a terminat simfonia, m-am dus la Palais Royal, am luat o înghețată bună, m-am rugat, am făcut mătăniile pe care le făgăduisem și m-am dus acasă. Ca întotdeauna, acasă mă simt cel mai bine. Dintotdeauna cel mai mult mi-a plăcut să stau acasă sau la un bun, adevărat și loial german, care, dacă e neînsurat, trăiește singur, ca un bun creștin, iar dacă este căsătorit, își iubește soția și-și crește bine copiii.

Acum îți dau o informație, pe care poate ai și aflat-o, anume că ereticul și marele pungaș Voltaire a crăpat ca un câine, ca un animal – asta i-a fost răsplata!...

Cred că ai observat de mult că nu stau aici de plăcere. Am atâtea motive care însă, dacă tot sunt aici, nu servesc la nimic. Nu depinde nimic de mine și niciodată nu va depinde, eu voi face doar tot ce-mi va sta în putință, Dumnezeu să ne ajute. Mi-am pus ceva în minte, pentru care mă rog zilnic lui Dumnezeu. Dacă așa va fi voia Domnului, îmi va reuși, dacă nu, voi fi mulțumit oricum. Cel puțin am făcut tot ce mi-a fost în putere. Dacă totul va fi în ordine și va reuși cum aș dori eu, atunci va trebui să contribuiți și dumneavoastră, altfel toată opera mea va fi neîmplinită. Sper că veți avea bunătatea să faceți atunci ceea ce trebuie. Nu vă faceți griji inutile, căci dinainte v-aș ruga să-mi dați voie să-mi expun planurile decât la timpul potrivit.

Cât despre operă, iată care este situația. Un poem bun se găsește foarte greu. Cele vechi, care sunt și cele mai bune, nu se potrivesc cu stilul modern, iar din cele noi, nici unul nu are valoare, căci poezia, singura cu care se pot mândri

[1] Mama lui murise cu câteva ceasuri mai înainte. Mozart voia însă să-și pregătească tatăl.

francezii, devine din zi în zi mai slabă, şi doar poezia este cea care trebuie să fie bună aici, pentru că muzica, ei nu o înţeleg.

... La Versailles nu m-am gândit niciodată. Am ascultat sfatul baronului Grimm şi al altor buni prieteni... Cu toţii s-au gândit ca şi mine: bani puţini, şi 6 luni să lâncezeşti într-un loc unde n-ai nimic de câştigat, îngropându-ţi talentul. Căci cine intră în serviciul regelui, pe acela trebuie să-l uite Parisul. Şi afara de asta, organist!... un serviciu bun mi-ar fi plăcut, dar numai de dirijor, şi să fie bine plătit.

Acum rămâneţi cu bine. Aveţi grijă de sănătatea voastră, cu încredere în Dumnezeu – acolo veţi găsi consolarea! Scumpa mea mamă este în mâinile Celui Atotputernic. De va vrea să ne-o mai dăruiască, aşa cum doresc, îi vom mulţumi pentru această favoare; dacă va voi s-o ia la el, nu vor servi la nimic frica, grija şi îndoiala noastră. Să ne încredinţăm voinţei Lui divine, cu întreaga convingere că ceea ce va face El nu este fără rost şi va fi spre folosul nostru...

ABATELUI BULLINGER, LA SALZBURG

Paris, 3 iulie 1778

Preabunul meu prieten!

Numai pentru dumneata singur!

Scumpul meu prieten! Jeleşte cu mine! Iată cea mai tristă zi din viaţa mea! Îţi scriu rândurile acestea la ora 2 noaptea. Şi trebuie să-ţi spun: mama mea, iubita mea mamă, nu mai este! Dumnezeu a chemat-o la El! A vrut să o ia, asta am văzut-o clar. De aceea m-am lăsat în voia Lui. El mi-a dat-o, tot El putea să mi-o ia.

Închipuieşte-ţi spaimele, emoţiile şi grijile prin care am trecut în aceste 14 zile. Ea a murit fără să-şi dea seama – s-a stins ca o lumânare. Cu trei zile înainte s-a spovedit, a fost împărtăşită şi a primit Sfântul mir.

În ultimele trei zile a delirat însă mereu. Azi, către orele 5 şi 21 de minute, a căzut în agonie şi şi-a pierdut imediat cunoştinţa. Eu îi strângeam mâna, îi vorbeam, dar ea nu mă vedea, nu mă auzea, nu mai simţea nimic. Aşa a stat până s-a sfârşit – adică 5 ore – la orele 10 şi 21 de minute seara. Acolo eram numai eu şi un bun prieten al nostru (pe care-l cunoaşte tata), domnul Haina şi ajutoarea.

Îmi este imposibil să-ţi descriu acum întregul mers al bolii. Sunt convins că a trebuit să moară. Aşa a vrut Dumnezeu.

Pentru moment, îţi cer un serviciu de prieten. Te rog să-l pregăteşti cu încetul pe bietul meu tată. Cu aceeaşi poştă i-am scris şi lui, dar numai că mama e tare bolnavă. Acum aştept un răspuns, ca să ştiu cum să procedez. Dumnezeu să-i dea putere şi curaj.

Bunul meu prieten, eu m-am resemnat, nu de acum, ci mai demult! Printr-o deosebită milă a Domnului, am suportat totul cu tărie şi răbdare. Când starea mamei mele a devenit deosebit de gravă, nu i-am cerut lui Dumnezeu decât două lucruri: ca ultimele momente ale mamei să fie fericite şi, pentru mine, putere şi curaj. Şi preabunul Dumnezeu m-a ascultat şi mi-a acordat tot ce îi cerusem.

Te rog, aşadar, bunul meu prieten, susţine-l pe tatăl meu, inspiră-i curaj, ca cea mai rea dintre veşti să nu-l lovească prea greu şi crud. Ţi-o încredinţez, de asemenea, din toată inima şi pe sora mea. Du-te, te rog, imediat la ei! Nu le spune încă despre moartea mamei, dar pregăteşte-i s-o înţeleagă. Fă ceea ce crezi – încearcă orice – fă numai aşa ca eu să pot fi liniştit, ca să nu mă aştept şi la altă nenorocire.

Păstrează-mi-l pe scumpul meu tată şi pe scumpa mea soră! Te rog, răspunde-mi repede.

Adieu, sunt al tău foarte supus tovarăş şi recunoscător servitor,

Wolfgang Amadé Mozart

NOTĂ

Din volumul ***Mozart scrisori***, traducere din limba germană de Cristian Ghenea, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1968.

Câmpulung – atelier de lecturi obligatorii

Liviu ORNEA

Am fost timp de o săptămână martor-participant

Am fost timp de o săptămână martor și participant la o întâmplare culturală, inedită pentru mine și pentru majoritatea celor implicați.

Regizoarea Alice Barb a avut inițiativa unui proiect, **„A.L.O. Câmpulung"**, care depășește cu mult, ca miză, „«simpla» producere a unui eveniment cultural" (am citat din Argumentul regizoarei din dosarul de presă). Despre ce e vorba? Alice Barb a invitat mai mulți actori, o scenografă, muzicieni, o muzicologă, critici de teatru pentru a lucra împreună, timp de trei săptămâni – patru, pentru regizoare, asistenta ei (Violeta Picioruș) și scenografă, câte una, sau doar câteva zile, pentru alții – la o serie de evenimente (cer iertare pentru repetiție, dar e cel mai bun cuvânt) diverse, puse toate sub semnul lui Mozart. Eu am fost acolo în prima săptămână, încheiată cu o excelentă conferință a Cristinei Sârbu despre viața și opera lui Mozart, perfect adaptată scopului și publicului, cu una a lui Adrian Mihalache despre „Muzicalitatea frescelor bucovinene", cu o expoziție a Corinei Grămoșteanu – fotografii, obiecte și costume din epoca lui Mozart (aș menționa mai ales unul pe care l-a făcut din hârtie de ambalaj –, cu lansări de carte și cu un spectacol-lectură din scrisorile lui Mozart. Urmau, în săptămânile doi și trei, încă două spectacole-lectură, alte conferințe și lansări de carte, proiecții de filme (*Amadeus*-ul lui Forman, *Flautul fermecat* al lui Pintilie), recitaluri. Ineditul situației a fost dat de caracterul de atelier, la modul cel mai propriu, al întregii manifestări. Trebuie, de altfel, spus că grafia titlului are semnificația ei, traducerea lui A.L.O. fiind „Atelier de Lecturi Obligatorii": pentru Alice Barb, „Mozart este, alături de Leonardo da Vinci și Shakespeare, o «lectură obligatorie»" (*loc. cit.*), adică o oprire strict necesară pe parcursul formării oricărui intelectual autentic. Nu ostenesc să mă minunez că un primar tânăr, anume Gabriel Constantin Șerban, a acceptat să bage banii primăriei (și ai unor sponsori) într-un asemenea proiect. Nasc și la Moldova oameni!

De ce atelier? Toți participanții au locuit, pe întreaga perioadă a șederii în Câmpulung Moldovenesc, la un același hotel, mesele s-au luat împreună și, în general, s-a stat mult împreună. Iar pregătirea fiecărui eveniment în parte s-a făcut, în proporție de 90%, acolo și la vedere: conferința Cristinei Sârbu fusese, evident, pregătită de acasă, dar exemplificările muzicale au fost puse la punct acolo, cu ajutorul lui Alexandru Naghi. În mod deplin asumat, Alice Barb a încercat să creeze un eveniment care să-i îmbogățească spiritual și pe

participanți și pe spectatorii locali, mulți nu foarte obișnuiți cu teatrul sau cu recitalurile de muzică clasică. Iar public, mă grăbesc s-o spun, a fost și la spectacol și la conferințe, s-a stat și în picioare, s-a venit chiar și de la Botoșani și Rădăuți.

Concret: cum spectacolele, de orice fel, se țineau la Casa de Cultură, scenografa Corina Grămoșteanu a avut de remodelat niște spații destul de improprii, pavoazate în cel mai pur stil ceaușist (de altfel, mulțimea de afișe ale evenimentelor anilor-lumină și celelalte obiecte specifice care împânzeau locul avea, prin contrast, un efect halucinant). Chiar dacă altă amintire nu va rămâne, ceea ce, sincer, nu cred, cutia neagră a sălii mari va rămâne și va fi de folos. C.G. a lucrat, numai ea știe cum, costumele *in situ,* cu materiale cumpărate în cea mai pare parte acolo, cu croitori locali care numai despre *rococo* nu auziseră (a fost o epopee, ar merita povestită...); fotografiile au fost scanate și printate la fața locului, de neprofesioniști inimoși și dăruiți; obiectele rococo din expoziție au fost găsite, ca prin minune, la un colecționar local, Adrian Muraru, care le-a pus, gratuit, la dispoziția Atelierului.

Irina Sârbu studia zilnic la o pianină pentru care cuvântul „dezacordată" e un elogiu. Miracol, până la urmă s-a găsit un acordeur care a făcut-o să sune onorabil, cel puțin în seara recitalului de sonate din copilărie și prima tinerețe.

În săptămâna întâi, s-a lucrat la un spectacol-lectură din *Scrisorile lui Mozart* (traducerea românească din 1968, Editura Muzicală). A fost o experiență extrem de interesantă, pentru că repetițiile au fost deschise, la ele participând și criticii invitați. Ba chiar, până la urmă, Adrian Mihalache a și intrat, deloc rău, în spectacol. Experiență nouă și riscată, nu numai pentru noi, cronicarii, dar și pentru regizoare care, îndeobște, nu face repetiții deschise, iar acum și-a etalat o parte din metodă și din tehnici, la fel pentru actorii nevoiți să se expună încă din faza, uneori stânjenitoare, a descifrării textului. Am fost, astfel, martorii construcției spectacolului, de la decupajul atent – deși, adeseori, frustrant – al scenariului și până la asamblarea fragmentelor într-un tot care să dea iluzia cursivității. I-am putut urmări pe actori implicându-se (sau nu), contribuind fiecare în felul lui, la conturarea unui spectacol nu foarte ușor. Pentru că dacă, pentru noi, articulațiile textului au devenit treptat clare – s-a dorit punctarea momentelor esențiale din viața lui Mozart așa cum au fost ele văzute de protagonist și prin schimbul de replici dintre el și tatăl său, mai ales –, iar intenția polemică a lui Alice Barb cu acea imagine falsă a lui Mozart de geniu inconștient, prostuț și flușturatic, acreditată, în special, de filmul lui Forman, ne-a fost repetat expusă chiar de regizoare, publicul, neobișnuit cu spectacole lectură și, probabil, nefamiliarizat în amănunt cu biografia compozitorului, nu a vibrat/gustat (la) tot ce ne amuzase sau emoționase pe noi. Totuși, au fost momente în care am simțit fără nici un dubiu că mesajul a trecut, că publicul a fost alături de actori. Caimacul l-a luat, cum era de așteptat, George Ivașcu (pe el, cei din sală l-ar fi aplaudat orice-ar fi făcut) care, deși a intrat în rol (Mozart matur) pe ultima sută de metri, și-a demonstrat cu prisosință clasa și, țin s-o spun, generozitatea. La fel de bun, cu știința dozării mijloacelor, a vocii și, mai cu seamă, cu experiența actorului care știe să prindă sala (chiar una care nu-l cunoaște) exact atunci când vrea, a fost Adrian Andone (Mozart în ultimii ani ai vieții). Celălalt actor consacrat al distribuției, Niculae Urs (tatăl lui Mozart), a participat mai puțin la munca de echipă din timpul pregătirii spectacolului, dar, actor bun, s-a achitat cu

Se repetă *Scrisorile lui Mozart – lectură* cu: criticul Adrian MIHALACHE, regizoarea Alice BARB, actorii Doina ŞANDRU, Sidonia GANEA, Niculae URS, George IVAŞCU, Vlad LOGIGAN, Adrian ANDONE şi Dorin ANDONE

profesionalismul recunoscut de rolul încredinţat. O surpriză plăcută pentru mine a fost Vlad Logigan *(Mozart copil),* încă student masterand care a crescut vizibil în timpul repetiţiilor. Aşa cum au crescut şi Dimitri Bogomaz (*Mozart tânăr*), şi Sidonia Ganea (*Constanze*), delicioasă în momentul ei cu Adrian Andone, şi Doina Şandru (*Sophia*, una dintre cumnatele lui Mozart), dând culoare acestui destul de dificil spectacol.

În afară de actorii menţionaţi, au mai participat la lecturi, dar nu pe toată durata lor, Claudiu Bleonţ şi Dorin Andone, ei având să joace în spectacole din săptămânile următoare, pe texte de Puşkin şi Shaffer; amândoi au avut un rol deloc de neglijat în stabilirea textului, în coagularea echipei, în depăşirea unor momente mai grele.

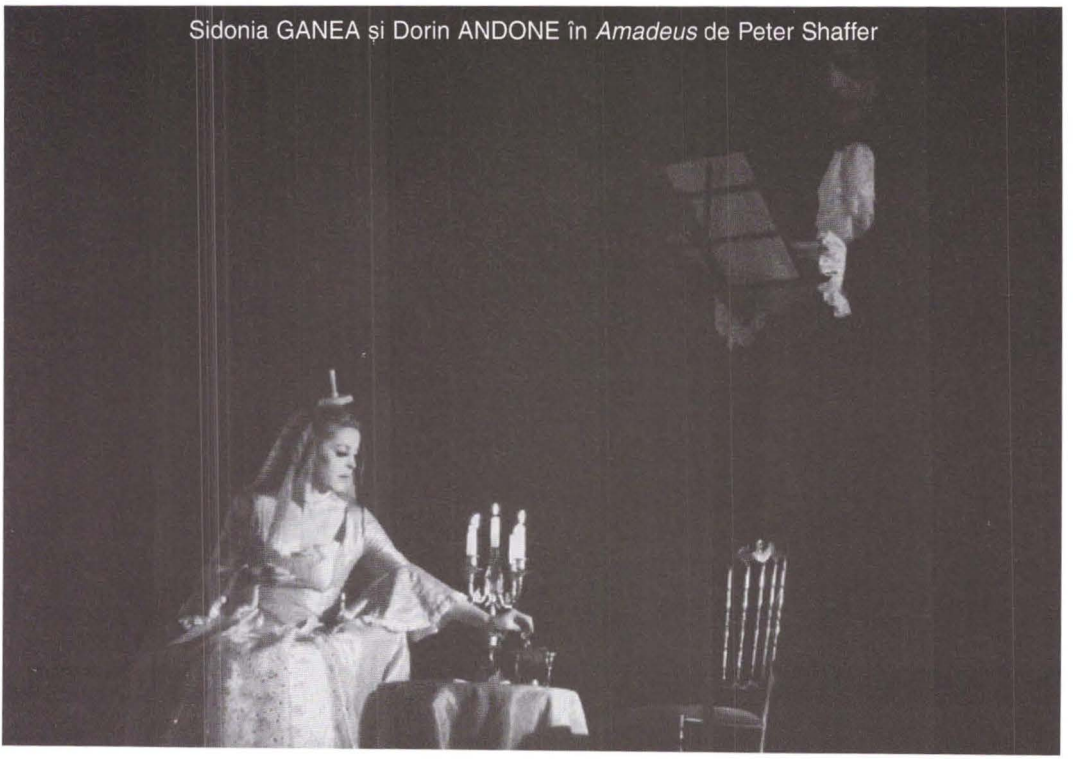
Nu ştiu unde se află linia peste care cronicarul nu are voie să treacă în relaţia lui cu regizorii, cu actorii, dacă vrea să rămână obiectiv. În împrejurări ca acestea pe care am încercat să le descriu, tentaţia de a confunda omul cu artistul devine periculoasă. Este şi motivul pentru care îmi interzic o adevărată cronică a spectacolului la facerea căruia am participat. Dar ştiu că a fost o experienţă foarte folositoare şi frumoasă, un pariu pe care Alice Barb şi echipa ei l-au câştigat. O bucurie.

Adrian MIHALACHE

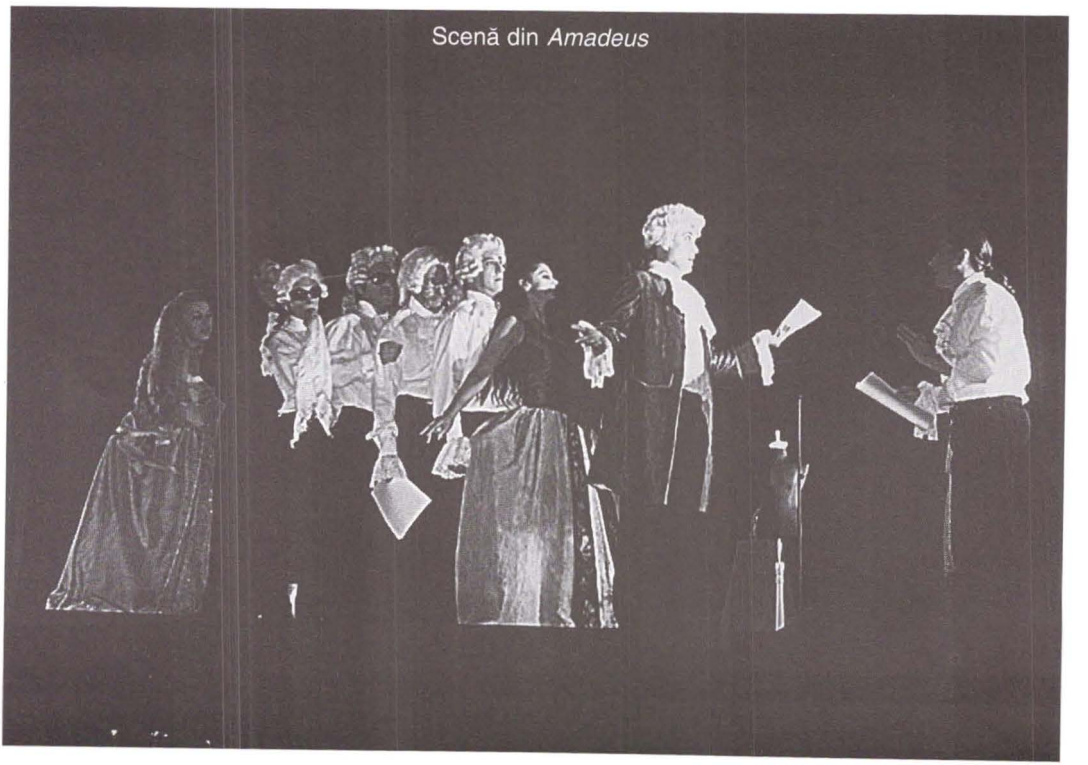
Noutatea unui proiect cultural

De cele mai multe ori, un proiect cultural este gândit în funcție de preferințele posibililor săi finanțatori, nu de cele ale publicului său țintă. Dacă obține resursele necesare, el este realizat în laboratorul propriu de creație și prezentat într-un cadru neutru unui auditoriu de strânsură, în prezența reprezentanților „generoasei fundații". Nu acesta este cazul proiectului ***„Atelier de lecturi obligatorii",*** coordonat de regizoarea **Alice Barb** și realizat la ***Câmpulung Moldovenesc, între 20 august și 10 septembrie 2006,*** cu finanțarea Consiliului Local. Noutatea începe de la concepția proiectului, în funcție de locul său de desfășurare și de posibilulul său public. Alice Barb, împreună cu asistenta sa, Violeta Picioruș, specialistă PR-istă și eficientă organizatoare de evenimente, au intrat în contact cu comunitatea locală înainte de începerea proiectului. Orașul, aflat în proximitatea celebrelor mănăstiri din județul Suceava, se întinde ca o sfoară, de-a lungul râului Moldova, între două obcine bucovinene comparabile, ca farmec, doar cu peisajele din Bavaria sau din Tirolul austriac. Aflat sub stăpânire austriacă timp de un secol și jumătate, orașul păstrează încă atmosfera mittel-europeană. Economic, trăiește îndeosebi din exploatarea lemnului și din prelucrarea laptelui. Dacă fabrica de mobilă nu mai are nici faima, nici cifra de afaceri de altădată, fabrica de produse lactate „Rarăul" este modernizată și prosperă. Localitatea se află oarecum în afara circuitelor culturale: spectacole ocazionale se prezintă la Casa de Cultură, instituție condusă cu pasiune și dăruire de directorul Nicolae Tanu, într-o clădire edificată în stilul funcțional-pitoresc al anilor '60, alături de care tronează, impozantă, statuia lui Dragoș înfruntând zimbrul, realizată de Ion Jalea. Există un muzeu interesant al lemnului, foarte apreciat de vizitatorii străini. Intelectualii din zonă sunt pasionați de studierea tradițiilor locale. Unii scriu monografii, alții colecționează obiecte de artă populară, dar și vestigii *Biedermeier,* de sorginte vieneză.

Analiza inteligentă a profilului posibilului public a determinat-o pe Alice Barb să propună un proiect insolit: un grup multidisciplinar urma să se stabilească în localitate, vreme de trei săptămâni, lucrând în ambientul locului și în interacțiune cu comunitatea locală. La fiecare sfârșit de săptămână, aveau să se prezinte conferințe, recitaluri, filme, lansări de carte, spectacole-lectură, structurate organic, în evenimente de impact. Tema generală avea să fie **Mozart,** nimic mai potrivit pentru un oraș care, prin numeroase detalii geografice și istorice, amintește de Salzburg. Primarul Gabriel Constantin Șerban a fost extrem de receptiv: a acoperit costurile și a oferit infrastructura necesară. Grupul s-a instalat într-un loc relativ izolat, propice creației, aflat la douăzeci de minute distanță, pe jos, de centrul orașului, unde a fost instalat un centru logistic, dotat cu toate mijloacele de prezentare și de comunicare. Participanții au fost astfel organizați încât să fie mereu împreună și să se implice, cu toții, în realizarea fiecărui eveniment. Forțe locale au fost mobilizate pentru realizarea costumelor și amenajarea scenei. Rafinatul colecționar Adrian Murariu a împrumutat cu generozitate, din colecția sa, elemente de decor. Tânărul Matei Hutopilă, crainic al postului de radio local, a susținut cu competență, în fiecare dimineață, o dezbatere de o oră, având drept interlocutor pe câte unul dintre participanți.



Sidonia GANEA și Dorin ANDONE în *Amadeus* de Peter Shaffer



Scenă din *Amadeus*

Alice Barb a avut darul de a face să fuzioneze un grup foarte eterogen ca vârstă (între 25 și 73 de ani!), ca notorietate (de la debutanți la vedete, trecând prin consacrați) și ca specialitate (muzicieni, scriitori, critici de teatru, actori). Rezultatul, măsurat după audiența și implicarea publicului, a fost deasupra așteptărilor. Publicul a reacționat foarte bine la spectacolele-lectură (*Scrisorile lui Mozart*, dramatizate de Alice Barb, *Mozart și Salieri* de Pușkin precum și *Amadeus* de Peter Shaffer) cu care nu era obișnuit, explicația fiind că acestea, față de cele „de teatru", care gestionează iluzia, mențin trează atenția, luciditatea și spiritul critic. Or, auditoriul dorea să se implice, să dialogheze, să se manifeste, nu doar să se lase încântat. Acest fapt a fost vizibil și în cadrul conferințelor susținute cu simț teatral de Cristina Sârbu și Adrian Mihalache, care au stârnit vii discuții. Mulți spectatori au venit nu doar cu întrebări și păreri, ci și cu propriile lor publicații, pe care le-au oferit cu generozitate. O întâmplare fericită a făcut să fie prezentă, în public, compozitoarea Felicia Donceanu, care a avut nu puține de spus. Cărțile editate de revista *Teatrul azi* au fost bine prezentate, bine receptate și chiar cumpărate. Autoarea proiectului a avut curajul să prezinte celebrul film *Amadeus* al lui Milos Forman ca termen de comparație pentru propria ei versiune scenică: a riscat și a câștigat. Publicul din Câmpulung, între care mulți tineri, a apreciat nu doar prezența în proiect a unor nume sonore ca Marius Bodochi, Claudiu Bleonț sau George Ivașcu, capete de afiș ale celor trei spectacole-lectură, dar și prestațiile de înalt profesionalism ale întregului grup, actori, muzicieni și scriitori aflați laolaltă, sub semnul entuziasmului și inspirației insuflate de Alice Barb.

Amadeus

Interviu de grup

Liana Ornea: *Doina Șandru, Cum ți-a venit ideea unui astfel de* ***atelier, aici, la Câmpulung Moldovenesc?***

Doina Șandru: Povestea începe mult mai demult. Eu, până să vin în București să dau la teatru, nu am avut ocazia să văd un spectacol pe viu, la mine acasă. Mi-aș fi dorit din tot sufletul. Nu știam cum e. Văzusem teatru doar la televizor. Sunt convinsă că sunt mulți oameni în situația în care eram eu atunci. Ăsta a fost motivul care a declanșat demersul meu. E o zonă unde nu se întâmplă nimic de genul ăsta; la mine în sat (în Fundul Moldovei"), nu există nici măcar cinematograf.

M-am hotărât să mă înscriu în audiență la primarul din Câmpulung (cel mai apropiat oraș de satul meu) și să-i cer să finanțeze aici un proiect teatral. Primarul Gabriel Șerban s-a dovedit a fi un om cu deschidere pentru cultură și a acceptat. Pasul următor a fost să găsim un regizor care să accepte o asemenea propunere și să se înhame la un asemenea proiect. I-am propus lui Alice Barb și ea a acceptat. A urmat întâlnirea celor doi și propunerea lui Alice ca, în loc de un spectacol, după trei săptămâni, să producem cincisprezece evenimente Mozart pe parcursul acestui interval, dat fiind că suntem în „Anul Internațional Mozart".

L.O.: *Ce a însemnat pentru tine experiența Câmpulung?*

Adrian Andone: Fiecare dintre cele trei spectacole a însemnat o experiență nouă, pentru că, deși teoretic modulele erau identice (o săptămână de repetiții care se încheia cu un spectacol), practic, în momentul când abordezi un text nou, te lovești de o nouă provocare. Ai alt gând, alți colegi de distribuție, dintre care cu unii jucam pentru prima dată.

Dorin Andone: A însemnat un univers special de creație care îți „încarcă bateriile". Pornesc în noua stagiune cu bateriile încărcate de acest atelier, artistic vorbind.

Claudiu Bleonț: Faptul că acest laborator s-a făcut în Câmpulung Moldovenesc, în mijlocul Bucovinei, la câțiva pași de mânăstiri, faptul că am trăit printre oameni prinși cu un stil de viață foarte legat de natură au făcut ca spectacolele noastre să aibă o anume directețe, o simplitate de bună calitate.

Dimitri Bogomaz: Eu mai participasem la spectacole-lectură la Teatrul Odeon, dar aici a fost mult mai frumos și mai bine pentru mine, ca actor, pentru că am dezvoltat această idee, de spectacol-lectură, până aproape de un spectacol adevărat. Doar că aveam textul în mână, dar era peste nivelul unei lecturi obișnuite.

Sidonia Ganea: Mi-a plăcut foarte mult acest gen de lucru, atelierul, pentru că aici am regăsit ceea ce a dispărut din teatru: după repetiții și după premiere, actorii mai stăteau puțin împreună, mai vorbeau, se năștea o stare, se împrieteneau. Acum, din cauza faptului că fiecare mai are și alte angajamente, toată lumea aleargă, se risipesc imediat.

La ruși există obiceiul ca, înainte de plecarea la drum lung, să stea toată lumea, toți cei prezenți în casă, un minut în care nu vorbește nimeni – să stea împreună. Din păcate, noi nu mai avem timp să stăm unii cu alții. De aceea mi se pare foarte frumos ce s-a întâmplat la Câmpulung. Ne-am simțit foarte bine și ne vom aminti cu plăcere acele zile.

George Ivașcu: O normalitate. Mi s-a părut foarte important că undeva, în această țară, se poate întâmpla ceva normal și anume normalitatea de a face o tabără de creație în care oamenii să aibă opinii, să omagieze personalități universale cum e Mozart.

Vlad Logigan: E prima oară pentru mine când lucrez la spectacole-lectură, a fost o premieră. A fost frumos și interesant că au fost trei texte; repetam o săptămână, apoi jucam, apoi iar repetam o săptămână, iar jucam și asta de trei ori.

L.O.: *V-a deranjat că asistau criticii la repetiții?*

A.A.: Nu, chiar mi-a făcut mare plăcere, ca de altfel toată echipa care era acolo, indiferent de meseria fiecăruia.

D.A.: Nu. Chiar m-am bucurat și aș fi vrut să fie mai mulți, să vadă și ei „chinurile facerii". Poate data viitoare vor veni mai mulți. Și noi și ei facem parte din lumea teatrului și nu avem cum să existăm unii fără alții.

D.B.: Prima reacție a fost de autocontrol, pentru că era neobișnuit să stea criticul lângă tine și să te urmărească. Aveam emoții. După prima zi, m-am relaxat și i-am tratat ca pe niște spectatori, nu neapărat ca pe niște critici, mai ales că au început să colaboreze, au venit cu propuneri. Am trecut acest „hop" și a fost bine.

G.I.: Niciodată nu m-a deranjat prezența cuiva în sală la repetiții, din simplul motiv că teatrul înseamnă comunicare, cum spune Heiner Müller: „Teatrul este un pod între om și om într-un ocean de singurătate". Și atunci pe mine nu mă deranjează publicul, chiar dacă el este format dintr-o persoană și anume un cronicar care asistă la repetiție sau din sute de spectatori. Din contră, chiar îmi face mare plăcere, căci altminteri cui comunic ceea ce simt, ceea ce gândesc?

L.O.: *Cum vi s-a părut publicul?*

A.A.: Sala a fost foarte bună, a participat mai mult decât ne așteptam. Dar și noi am făcut un alt fel de „lectură", pentru că au existat elemente de costum, relații între personaje, mișcare.

D.A.: Sala mare a fost arhiplină, au fost aplauze pe toată durata spectacolului *Amadeus* și aplauze furtunoase la final. Un mare succes. Ne interesa să-l scoatem în față pe Mozart, și iată, am ajuns și noi „în față". După ultimul spectacol, oameni din public ne-au spus că au auzit că se va mai face și că abia așteaptă să revenim. E minunat să mergi pe stradă într-un oraș străin și să te salute lumea de parcă ai fi de-al lor. Asta se întâmpla după primul și după al doilea spectacol. La sfârșit, le părea rău că plecăm.

C.B.: Au ascultat textul cu inteligență, au primit cu deschidere ideile, ironia, lucruri la care credeam că vor fi mai rezervați în reacții. Simțeam că le eram dragi, ne iubeau, simțeam că merg cu noi.

D.B.: Publicul a fost neobișnuit. Ascultau foarte atenți. După primul spectacol, s-au apropiat de noi câțiva spectatori și ne-au mulțumit, ceea ce în București nu mi s-a întâmplat niciodată după un spectacol-lectură.

G.I.: Mi s-a părut un public extraordinar, foarte emoționat, un public care merita această întâlnire culturală. Erau acolo mulți oameni care spuneau că ascultă teatru radiofonic, aveau plăcerea de a citi.

V.L.: Publicul e altfel decât în București. Sunt mult mai doritori să vadă, pentru că nu au asta în fiecare zi, nu pot vedea un spectacol de teatru când au chef și atunci, interesul e altul, nu există blazare.

D.Ș.: Fără să exagerez, am văzut oameni care plecau de la spectacol plângând. Ei veneau la teatru ca la biserică. Scopul a fost atins și, ca dovadă, am primit cereri pentru viitor: „Când mai veniți? Vrem să mai vedem".

L.O.: *Cu ce ai rămas după acest atelier?*

A.A.: Cu o bogăție lăuntrică foarte importantă pentru mine.

D.A.: Am rămas cu un bagaj imens de informații despre Mozart și am ascultat muzică de Mozart. E bine să te învârți într-o asemenea sferă culturală. Te obligă la o altă atitudine; te obligă să gândești, să te comporți, să simți într-un anume fel; te obligă să te raportezi la marea creație.

D.B.: L-am cunoscut mai bine pe Mozart datorită regizoarei Alice Barb, care ne-a explicat foarte multe lucruri, ne-a dat tot materialul documentar pe care îl strânsese ea pentru montarea piesei *Amadeus* de Shaffer.

Mi-aş dori să se repete această experienţă şi să aibă această şansă şi alţi colegi de-ai mei.

G.I.: Utilitatea acestei experienţe este că mi-am împrospătat memoria cu „Scrisorile lui Mozart", că am cunoscut un public extraordinar; şi cel mai important e ca în această trecere prin viaţă să-ţi faci prieteni – cred că la Câmpulung mi-am făcut prieteni.

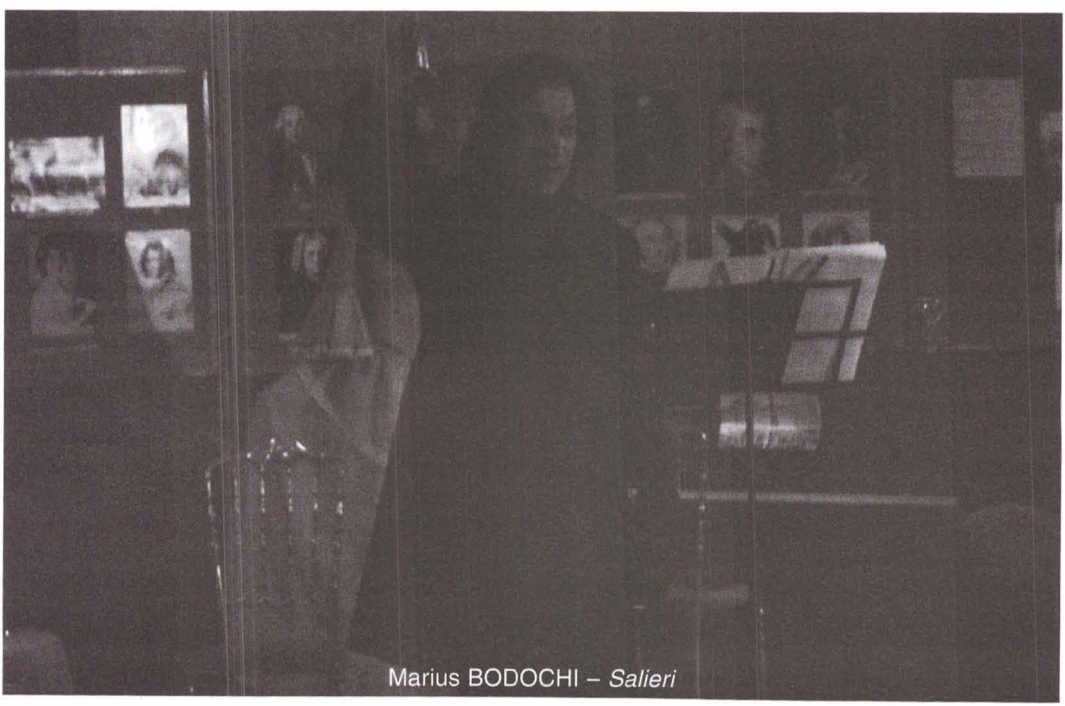
V.L.: Am aflat multe lucruri interesante despre Mozart, un mare compozitor şi un mare muzician. Pe de altă parte, am lucrat cu actori cu care nu mai lucrasem niciodată: Marius Bodochi, Adrian Andone, Dorin Andone , Niculae Urs.

L.O.: *Claudiu Bleonţ, cum e să schimbi rolul după opt luni de repetiţii?*

C.B.: Noi, Alice Barb şi cu mine, am lucrat timp de opt luni la *Amadeus*-ul lui Shaffer la Teatrul Naţional din Bucureşti, timp în care eu am repetat rolul Salieri. Pentru mine rolul Salieri era făcut, aveam senzaţia că spectacolul era terminat, doar că nu a apucat să vadă lumina reflectoarelor. Şi iată că acum, cu deplasarea la Câmpulung Moldovenesc, s-a născut în mine nevoia de a mă reaşeza, de a mă redefini în raport cu acest text; şi astfel am jucat rolul lui Mozart, încercând să ajung la acea dimensiune existenţială care este în noi şi care presupune să mergi pe o cale deschisă, în armonie cu Cosmosul.

L.O.: *Cum se simte o vedetă într-un orăşel de provincie?*

C.B.: La Câmpulung, oamenii m-au recunoscut din emisiunile de televiziune şi din telenovele. Nu le venea să creadă că sunt acolo. Eram oprit pe stradă să dau autografe. Pentru ei am descins de undeva de foarte de sus şi au văzut că sunt şi eu un om firesc ca şi ei. S-au simţit onoraţi de prezenţa noastră, erau bucuroşi că am venit să facem aceste spectacole acolo, pentru ei.



Marius BODOCHI – *Salieri*

SPECTACOLE

București

Mircea GHIȚULESCU

Portretul artistului pe fundal stalinist

Richard al III-lea se interzice de Matei Vișniec și-a găsit în Cătălina Buzoianu interpretul scenic ideal, întrucât celebra regizoare îi iubește deopotrivă pe Vișniec și pe Meyerhold. Nu este doar premiera unui spectacol, ci și o introducere în arta lui Meyerhold, unul dintre urmașii neascultători ai lui Stanislavski, care a revoluționat arta teatrului în primele decenii ale secolului trecut. „Antrenamentul biomecanic", care îi pregătea pe actorii lui Meyerhold pentru viitoarele performanțe, este prezentat pe un monitor în holul Teatrului Bulandra (Sala „Toma Caragiu") tocmai pentru mai buna informare a publicului în privința personalității marelui artist. Împușcat din ordinul lui Stalin supranumit Generalissimul, la vârsta de 66 de ani, după ce dusese faima teatrului sovietic în toată lumea, viața lui Meyerhold este ea însăși un act de acuzare a stalinismului, or, Matei Vișniec are resentimente încă proaspete împotriva totalitarismului comunist. Să nu uităm că una dintre dramele sale anterioare se numește *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal.* Astfel, textul acestei frumoase tragedii despre condiția artistului în totalitarism are cel puțin două niveluri structurale: unul documentar, legat de crimele staliniste în general, altul literar, legat de de amestecul Puterii în câmpul artelor. Aspectul documentar poate să intereseze un public mai restrâns, oameni ce mai sunt încă tulburați de teroarea stalinistă puternic resimțită și în România în primul deceniu de după război. Aspectul literar ne poate privi, însă, pe toți (acuzația de „formalism" adresată de esteticienii realismului socialist, adepți ai „conținutului" și dușmani ai „formei", care nu cunoșteau teoriile structuraliste ce vorbesc despre un „conținut al formei" și o „formă a conținutului") ca și nefericirea artistului care încearcă, asemenea lui Meyerhold, să colaboreze cu o putere demențială. O Putere care îl strivește cu tandrețe, ne spune Matei Vișniec, pentru că Meyerhold, în halucinațiile ce preced execuția nu și-l poate imagina pe Stalin (asemenea lui Bulgakov, cam în același timp) decât ca pe un părinte grijuliu care îi permite să îi aprindă pipa și îi duce o pătură la închisoare. Doru Ana accentuează cruzimea catifelată a Generalissimului, dar tonurile sunt stinse, aproape imperceptibile. Cătălina Buzoianu tinde spre caracterul documentar al spectacolului, pe de o parte, inserând texte din presă, inclusiv, în final, sentința de condamnare la moarte pronunțată de Tribunalul din Moscova, pe de alta, utilizând figurația pentru antrenamentul biomecanic specific lui Meyerhold. Mai adaugă și reminiscențe ale culturii sovietice, între care *Tragedia optimistă* de Vsevolod Vișnevski devenise celebră ca spectacolele de pe Broadway. De aici, prezența Femeii Comisar, unul dintre personajele-cheie ale „tragediei optimiste", pe care îl joacă impecabil Coca Bloos, dublat de acela al mamei, pentru mai multă exactitate a acelei „maternități ideologice" pe care o denunță Vișniec. De aici încolo, nu mai este vorba despre Meyerhold, ci despre soluția sovietică de spălare a creierelor și de modificare a minții, dar și de formare

Virgil OGĂȘANU și Doru ANA

a *omului nou*, idealul platonician, creştin şi comunist pe care Matei Vişniec îl configurează, îl constituie, îl personifică: *Tania* (Valeria Ogăşanu), soția regizorului, va da naştere unui copil monstruos ce va ridica cenzura creierului la rangul de vocație. Micul monstru este o marionetă aplicată pe pieptul lui *Richard*/Radu Amzulescu şi creează momente de teroare în spectacolul un pic prea complicat al Cătălinei Buzoianu. Cumplită este singurătatea absolută a artistului aruncat în morişca nesfârşitelor vizionări efectuate de o comisie ideologică din care fac parte înşişi părinții artistului. Actorii cu care lucrează, soția, părinții au devenit rotițe imprevizibile în mecanismul perfect al terorii staliniste. Lumea întreagă pare alcătuită din profesori de estetică teatrală care îl învață pe blajinul regizor cum se face un spectacol. Interesant este că textul înaintează în paralel pe două direcții. Pe măsură ce se cufundă în vizionările Comisiei ideologice, Meyerhold progresează cu repetițiile, astfel că, într-un fel foarte sugestiv, spectacolul cu *Richard III*, chiar dacă „se interzice", se naşte sub ochii spectatorului. Vişniec a ştiut să transcrie din *Richard III* de Shakespeare exact atâtea replici de câte era nevoie ca să ne dăm seama „cum arăta" un spectacol de Meyerhold. Era, evident antirealist – dar de un antirealism atât de sugestiv încât toată lumea îşi dădea seama că şchiopul şi cocoşatul Richard, care a înecat Curtea Angliei în sânge, era un vrednic predecesor al sângerosului Stalin.Virgil Ogăşanu în rolul lui Meyerhold alege soluția înțelepciunii. El se arată docil şi cooperant în discuțiile cu membrii comisiei ideologice, dar este de neclintit în codul său estetic, astfel că una dintre scenele de neuitat este aceea în care îl învață pe Meyerhod cum poate fi Richard cocoşat fără să-şi pună o cocoaşă artificială şi cum trebuie să moară în scenă. Radu Amzulescu (*Richard*) joacă duplicitatea

trecând fără remuşcări de partea celor mai tari, dar şi actorul cabotin care, gesticulează amplu şi inutil, pretinzând noi accesorii de costum pe măsură ce regizorul le îndepărtează, servind, prin contrast, idealul teatrului auster al lui Meyerhold. O altă scenă memorabilă a lui Virgil Ogăşanu (foarte bine scrisă de Matei Vişniec) este compunerea scrisorii pentru Nina, fiica Gardianului analfabet, scrisoare redactată de Meyerhold. Toate cuvintele de ură împotriva fiicei sale pe care le rosteşte Gardianul se transformă sub condeiul lui Meyerhold în cuvinte de iubire...

Doar finalul spectacolului este lungit. Fără îndoială, trebuia să se încheie cu scena execuţiei văzută magnific de Cătălina Buzoianu cu Ogăşanu/*Meyerhold* în efigie statuară, cufundându-se în adâncul scenei.

Teatrul „Bulandra" – Richard al III-lea se interzice **de Matei Vişniec. Regia: Cătălina Buzoianu. Decor: Mihai Mădescu. Costume: Luana Drăgoescu. Muzică: Mircea Florian. mişcare scenică: Mălina Andrei. Lighting design: Ioan Lazăr. Cu: Virgil Ogăşanu, Radu Amzulescu, Doru Ana, Valeria Ogăşanu, Coca Bloos, Anca Sigartău, Petre Lupu, Mihai Bisericanu, Valentin Popescu, Cătălin Babliuc, Alin Olteanu, Ştefan Ruxanda, Raluca Botez, Lorette Enache, Mihaela Zamfirescu, Alexandra Ioniţă, Irina Sârbu (pian), Gabriela Bokor (violoncel), Marius Hoghi (tubă), Georgian Lepădatu (clarinet), Paul Aniculăesei (corn). Data premierei: 15 iunie 2006.**

Claudia LIPAN

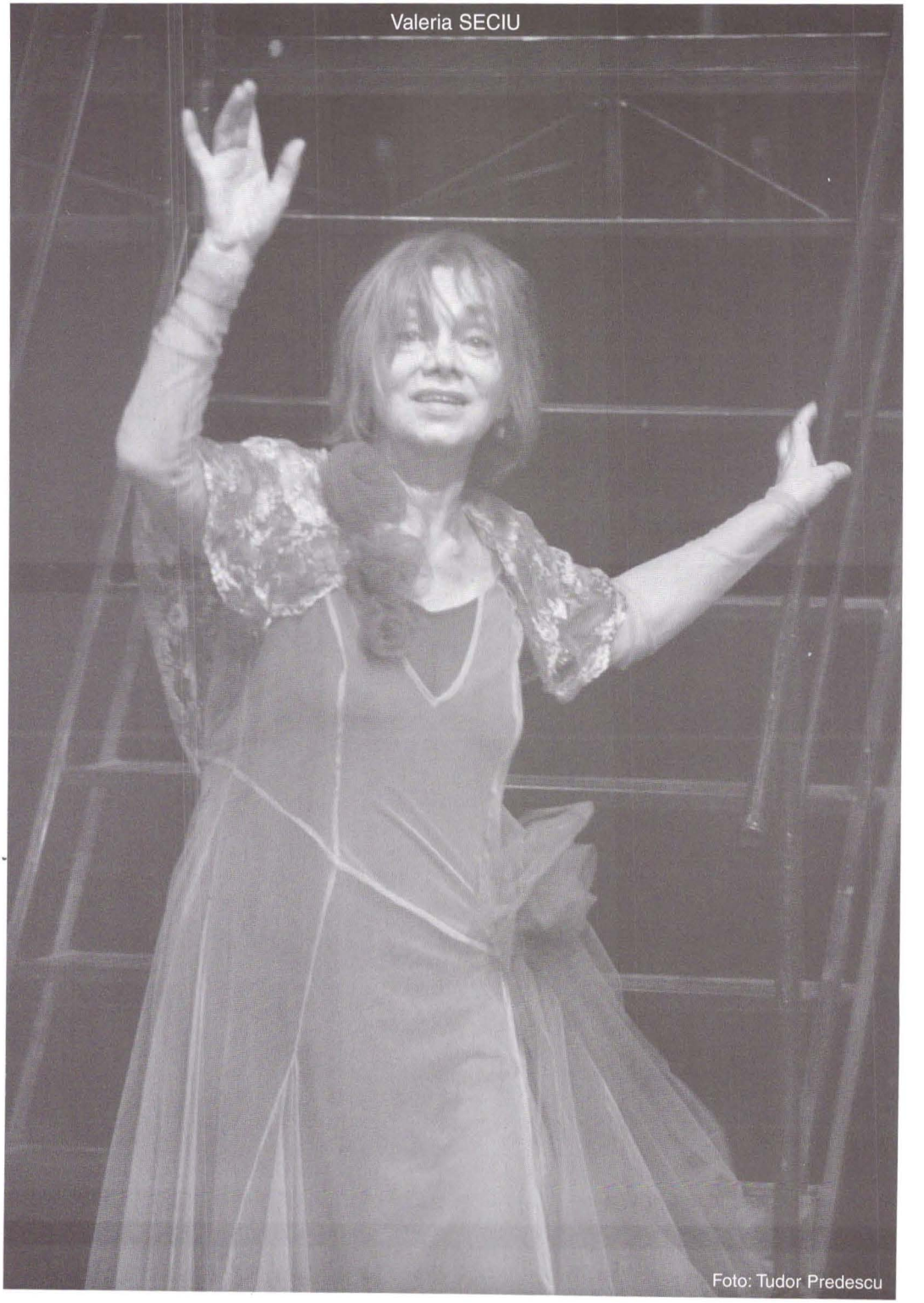
Lucru bun pentru Naţionalul bucureştean: recuperarea „menajeriei"

Toată lumea ştie că *Menajeria de sticlă*, prima piesă a lui Tennessee (Thomas Lanier, pe numele adevărat) Williams, a fost refuzată de Dinu Săraru pentru scena Teatrului Naţional. La fel cum a fost refuzată pentru Premiul Pulitzer în favoarea piesei *Harvey* de Mary Chase. Premiu câştigat însă, mai târziu, de alte două (sic!) partituri celebre ale autorului – *Un tramvai numit dorinţă* (1947) şi *Pisica pe acoperişul fierbinte* (1955).

În pofida micilor handicapuri oficiale afişate la linia de start, Cătălina Buzoianu a recuperat menajeria. Şi a montat-o tot la Naţional (teatru în care, ce-i drept, nu prea mai montase de ceva vreme), de data asta într-o găzduire mult mai afectuoasă oferită de noul director, Ion Caramitru.

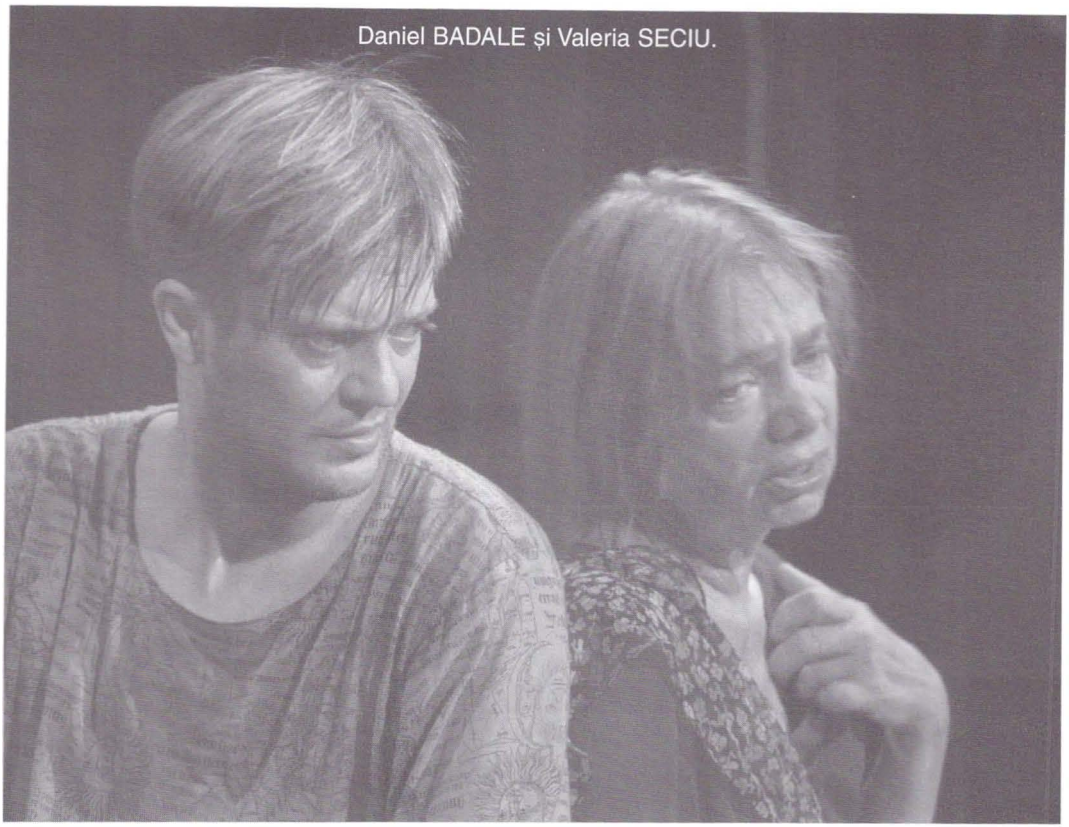
Piesa lui Williams se transformă într-o chestiune de timp şi într-una de familie, fie ea reală sau fantastică. Acţiunea se petrece din bucăţi de memorie, aşa cum îşi aminteşte Tom, fiul cel mic al familiei, că s-ar fi derulat evenimentele în urmă cu zece ani: o familie destrămată în urma plecării irevocabile a tatălui (un incompetent trişor de vieţi, după spusele mamei). Un spaţiu unde nu au mai rămas decât cei doi copii, rataţi în felul lor, şi mama care nu poate accepta aceste ratări pe fundalul tinereţii sale sclipitoare.

Tom este jucat de noul venit în trupa de la Teatrul Naţional, Daniel Badale. Care, în multe momente, reuşeşte să se desprindă repezit de personajul creat de autorul său şi să-şi imprime personalitatea. De tânăr actor gata să



Valeria SECIU

Foto: Tudor Predescu



Daniel BADALE și Valeria SECIU.

impresioneze. Uneori agasant, alteori imposibil de stăvilit, devine un fel de clovn, ce-i drept impecabil mânuit de frânghiile coregrafiei Mălinei Andrei. Dar în rest nu are nimic din frustrarea personajului lui Williams. Tom al lui Badale este disperat. Își clădește partitura de idei din țopăieli și energii prea obositoare pentru ochiul spectatorului din sală. Recunosc însă că a avut și momente convingătoare și mă gândesc aici la scenele în care hârjoneala devine furie, în care discuțiile lungi devin ceartă, în care este expresiv tocmai pentru că știe să fie cuminte, în care straniul umor al lui Williams își găsește în sfârșit loc în interpretarea acestui tânăr actor care mai are cu siguranță câte ceva de învățat.

Laura este jucată și ea în altă cheie de către Brândușa Mircea. Poate singurul personaj complet diferit de cel creat de dramaturg. Recitind piesa, mă așteptam la timiditate, fragilitate sau coerență în discurs. Mă așteptam la o asemănare dureroasă cu Rose Williams, sora autorului, diagnosticată de o boală mentală și îngrijită într-un azil. În schimb, am văzut o studentă pe băncile facultății de teatru. În locul universului complex (aproape autist) al Laurei Wingfield, există un aer de puștoaică plină de nerv, cu blugii rupți la spate. În locul unui om destabilizat fizic și afectiv, am văzut o fumătoare rebelă pe scări de serviciu, ale cărei crize interioare de singurătate manifestate printr-un dans așa-zis mistic în fața vitrinei de sticlă seamănă mai degrabă cu imaginea unui narcoman în extaz. Laura din piesa lui Williams nu mai este o fată ciudată, ci una nevrotică.

La polul opus, Amanda Wingfield, capul familiei şi personaj autoritar, este un rol-mănuşă pentru Valeria Seciu. Care deşi păstrează o amprentă personală inconfundabilă, specifică parcă unor astfel de partituri pe care le tot joacă de mulţi ani încoace, se distinge mult mai clar faţă de ultima colaborare cu Cătălina Buzoianu de la Teatrul Mic. Unde parcă lipsea mereu ceva, unde rolul Amy se urnea foarte greu. Aici ea face parte integral din „povestea" lui Williams. Este hotărâtă, convingătoare şi când apelează la mici trucuri în stilul de joc şi când se lasă furată de text. Într-un cuvânt, face ca piesa să fie legată. Să revină în universul simbolic al condeiului tenesian. Zgârcită cu trecutul, dar cu multă dragoste faţă de viitorul propriilor copii, este personajul fără secrete, fără obligaţii, care la lună plină doreşte noroc şi fericire pentru toată lumea. Caută în stil telegrafic un tânăr simpatic, cu stare financiară bună în vederea căsătoriei fiicei sale infirme. Organizează un fel de blind-date între Laura şi Jim, dar marea întâlnire eşuează lamentabil când pretendentul se declară logodit. Este cât se poate de nostimă în coacerea marelui eveniment, cu şerveţele scorţoase, perdele proaspăt înălbite şi argintărie de la nunta ei. Într-un cuvânt, această foarte bună actriţă înţelege şi joacă perfect intenţia de planuri oculte a personajului său. Adică femeia sudistă a lui Williams, femeia asemeni lui Blanche Dubois din *Un tramvai numit dorinţă.*

Potrivit mi s-a părut şi Ioan Andrei Ionescu în rolul lui Jim, tânărul care lucrează împreună cu Tom la depozitul de încălţăminte. A fost descurcăreţ şi buclucaş, amuzant şi şocat de îngroşarea sângelui în vinele acestor oameni din casa unde este invitat ca pretendent. Este imaginea anilor '40, suspendaţi ca un candelabru înfruntând criza spaţiului american. Prin spargerea uneia dintre piesele de sticlă el scoate la iveală convingerea dramaturgului american că aceste mici simboluri sunt doar „legăturile fragile şi delicate care trebuie rupte şi pe care le rupi, în mod inevitabil, când încerci să îţi împlineşti aşteptările".

Spiritul de familie de care vorbeam la început face ca piesa lui Tennessee Williams sa fie o mare poveste biografică. Tatăl său a fost vânzător de pantofi, loc în care lucrează şi Tom Wingfield; mama lui îl trezea în fiecare dimineaţă cu refrenul care a devenit laitmotivul piesei: *„Rise and shine! I said rise and shine!";* sora colecţiona animale de sticlă, iar Williams a petrecut mult timp în camera unde aceasta obişnuia să le ţină. În familie lucrează şi Cătălina Buzoianu care a făcut o piesă, după cum zice, pentru Valeria Seciu; ca între prieteni vechi, ca între directorul de scenă şi actorul preferat (pentru că e imposibil să nu observi empatia). A se mai nota şi colaborarea regie–coregrafie (aceeaşi Mălina Andrei), respectiv regie–coloană muzicală (aceeaşi Dorina Crişan Rusu). A se mai observa – specific Cătălinei – şi „coruperea" de tineri cu profesia actor în rolul rafinat al asistenţei de regie. Deci lucrurile s-au organizat în familie, ceea ce nu e rău deloc. Şi dacă Naţionalul şi-a recuperat „menajeria", este şi din pricina acestei regizoare care a crezut cu generozitate în ceea ce a fost de nenumărate ori pierdut.

Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" Bucureşti – Menajeria de sticlă **de Tennessee Williams. Traducerea: Anda Boldur. Scenografia: Lia Perjovschi. Coregrafia: Mălina Andrei. Muzica, interpretare *live*: Dorina Crişan Rusu. Costume: Dorothea Iordănescu. Cu: Valeria Seciu, Brânduşa Mircea, Daniel Badale, Ştefan Ruxanda, Ioan Andrei Ionescu. Data premierei: 24 septembrie 2006.**

Cristiana GAVRILĂ

„Jesus Christ Superstar" cu studenți

N-ar fi corect să încep prin a spune că este examenul unor studenți din anul doi, Actorie. Reprezentația de la ArCuB este un spectacol la cel mai înalt nivel profesionist. Rar vezi pe scenă niște artiști atât de dăruiți, care își răspândesc energia spre public cu o așa mare bucurie. ***Jesus Christ Superstar*** (operă rock pe un text de Tim Rice și muzică de Andrew Lloyd Webber), celebru prin filmul care a făcut istorie, nu este o încercare ușoară nici pentru studenții de la U.N.A.T.C., nici pentru profesorul și regizorul Adrian Pintea. Muzica, actoria, coregrafia, toate sunt făcute cu profesionalism. Într-un decor simplu (semnat de Maria Dore), unde domină pe fundalul scenei o pânză reprezentând *Cina cea de taină* a lui Leonardo Da Vinci, Adrian Pintea gândește un spectacol muzical și în aceeași măsură actoricesc, menit să-i pună în evidență pe tinerii studenți. Dacă am nominaliza interpreții pe care i-am reținut, ar trebui trecută toată distribuția. E greu să-ți imaginezi unde a găsit atâtea voci bune, atâția actori care știu să se miște în ritmuri coregrafice epuizante, dar fascinante (coregrafia este semnată de Ioana Marghidan). Iisus, interpretat de Daniel Dobre (student la Conservator), este o apariție angelică, dar plină de forță venită chiar din posibilitățile vocale ale interpretului. Își construiește rolul cântat, tot timpul concentrat, însă, pe stările personajului, nu te gândești nici o clipă că n-ar fi actor. Dan Rădulescu se potrivește perfect în luda. Are nerv și vervă scenică, o voce pe care o vei ține minte și un fel pătimaș de a se face prezent. Scenele sunt bine decupate și punctate muzical. Orchestra prezentă pe scenă participă tot timpul la desfășurarea spectacolului. Un cuvânt important de spus, în mod sigur, îl are pregătirea muzicală și vocală oferită de Sorina Creangă.

Important pentru spectacol este că regizorul Adrian Pintea a lucrat foarte bine cu... profesorul Adrian Pintea, găsind o linie echilibrată, unde ideile sunt transmise fără a eclipsa interpreții, ba din contră, ai zice că vin tocmai pentru a le sublinia calitățile. Impresionantă este scena din final, reprezentând răstignirea lui Iisus, când toate personajele se transformă în Chriști și întreaga omenire este crucificată. O imagine de o picturalitate pe cât de discretă, pe atât de frumoasă și expresivă.

Centrul de Proiecte culturale ArCuB al Primăriei Municipiului București și U.N.A.T.C. „I.L.Caragiale" București – Jesus Christ Superstar, **adaptare după opera rock omonimă de Andrew Lloyd Webber și Tim Rice (1973). Regia: prof. univ. dr. Adrian Pintea. Scenografia: Maria Dore. Coregrafia: Ioana Marghidan. Pregătire performanță vocală și coordonare instrumentală: lector.univ.dr. Sorina Creangă. Cu: Daniel Dobre, Dan Rădulescu, Corina Moise, Alexandra Murăruș, Nicoleta Mânzu Hâncu, Marius Miron, Darius Daradici, Andrei Runcanu, Mihai Niță, Mihai Munteniță, Irina Ungureanu, Ilinca Manolache, Ioana Iacob. Data premierei: iulie 2006.**

Adrian MIHALACHE

Sibiu

Asinus asinum fricat

Prima reprezentare, la noi, a piesei lui Eugène Ionesco, ***Rinocerii***, de la mijlocul anilor 1960, a marcat deschiderea plină de speranțe a țării către Occident, către cultura mare, degajarea, definitivă *in spe*, de dogmatica îngustă a comunismului. Faptul că spectacolul lui Lucian Giurchescu de la Teatrul de Comedie, cu Radu Beligan, Ion Lucian și Sanda Toma (omit pe alții, dintre cei mai buni), a putut fi comparat, atât la București, cât și la Paris, cu cel al lui Jean-Louis Barrault de la Odéon, câștigând net competiția, adăuga, peste spuma de euforie intelectuală, câțiva stropi de mândrie națională. De atunci, s-au întâmplat multe, „rinocerizarea" a devenit o metaforă utilizată excesiv și neglijent, în timp ce piesa n-a mai fost jucată până în anul 2006, la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu.

Văzută în anii '60, piesa era înțeleasă ca o parabolă antitotalitară. Caracterizată oficial ca antifascistă, ea era savurată ca anticomunistă. Astăzi, înțelegem că ea se degajează de orice circumstanță istorică, insistând pe tema crizei umanismului. Este vorba de pulsiunea obscură către renunțarea la spiritul critic lucid, la identitatea individuală distinctă, în favoarea adoptării instinctuale a unei conștiințe colective, primitive și confuze. Nici „fraternitatea virilă", în sensul lui André Malraux, nici solidaritatea luminată nu animă comunitatea descrisă în piesă,

BOGDAN Zsolt și Marian RÂLEA

ci instinctualitatea potențată de apartenența la turmă. Eugène Ionesco, ca și Elias Canetti, în *Masele și puterea*, este fascinat de fenomenul de dizolvare voluptuoasă a individualităților în categorii informe, vag definite prin metafore biologice, etnice, economice sau ideologice. Nu structura de putere este denunțată, ci mecanismul tenebros prin care aceasta se constituie ca atare. Orice fanatism irațional duce la colectivism visceral. Exacerbarea naționalismului, fanatizarea prozelitismului, potențarea trăirismului, fetișizarea consumismului au, toate, același penibil efect.

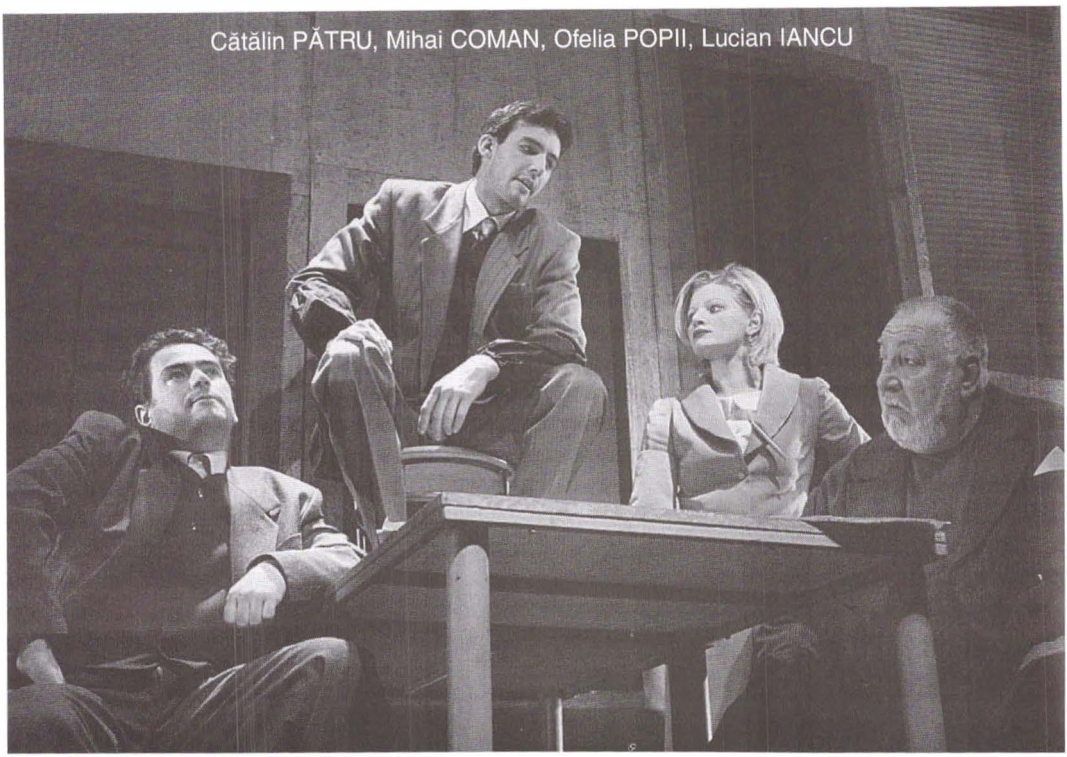
Spectacolul *Rinocerii* al regizorului Tompa Gábor are meritul de a pune piesa în contextul atemporal al generalului uman. Pe bună dreptate, sunt evitate localizările și aluziile la circumstanțe specifice. În decorul inventiv și expresiv al lui Helmut Stürmer, acțiunea urcă și pe verticală, actorii jucând, de multe ori, ca muștele pe perete. Eficiența decorului este maximă în scena, admirabil realizată, a asediului biroului de funcționari, dar se manifestă din plin și în multe altele (vizita lui Bérenger la Jean, de exemplu). Din păcate, soluția propusă de regizor, în partea a doua, pentru a prezenta presiunea rinocerilor asupra lui Bérenger nu este decât parțial inspirată. Indivizi mascați invadează scena, drapați în robe negre. Ei aranjează la nesfârșit mesele, care fuseseră suprapuse pentru a permite jocul pe verticală, apoi, cu mișcări lente și sigure, se instalează pe scaune, își scot telefoanele mobile și încep să-l terorizeze pe Bérenger cu nesuferitele lor semnale sonore. Deși mă număr printre cei terorizați de rinocerii cu mobile, nu gust ideea: este o contextualizare glumeață, care strică ritmul și micșorează miza spectacolului.

Regizorul are de luptat cu memoria celor care au văzut faimosul spectacol din anii '60. Cel de față rezistă comparației, marcând, câteodată, chiar puncte. Astfel, scena de la cafenea îmbină cu măiestrie două dialoguri independente într-o polifonie de mare efect. Marius Râlea propune un Bérenger inițial abulic, dar crescând în fermitate, pe măsură ce situația se agravează. Actorul reușește să dozeze cu precizie amestecul de candoare și spirit critic care caracterizează personajul. Mai mult, el variază continuu proporția, accentuând, când sufletul bun, când dreapta judecată. Zsolt Bogdán este la mare înălțime (la propriu și la figurat), în rolul lui Jean, îndeosebi în scena transformării în rinocer. În prima discuție cu Bérenger, ar fi trebuit însă ca rezonabilitatea excesivă a personajului să stârnească și suspiciune, nu doar haz. Ofelia Popii nu ne convinge, din păcate, de farmecul fragil al lui Daisy și nici nu sugerează în vreun fel motivațiile evoluției sale. Ea este doar o fată oarecare, nu o femeie insidios atrasă către abisul instinctelor. Din restul numeroasei distribuții, menționăm pe Adrian Mantioc, în rolul savuros al logicianului și pe Rodica Mărgărit, plină de vervă ca doamna Boeuf.

„Rinocerizarea" a fost văzută, de la piesa lui Ionesco, ca un proces amenințător, devastator. În acest spectacol, care nu trădează defel intențiile autorului, apare și latura derizorie a fenomenului. Masificarea nu înseamnă doar animalizare la nivelul agresivității, ci și la acela al solidarităților murdare de grup, în care măgarul de măgar se freacă și împreună merg la păscut. *Asinus asinum fricat.*

Teatrul Național „Radu Stanca" Sibiu – Rinocerii **de Eugène Ionesco. Regia: Tompa Gábor. Scenografia: Helmut Stürmer. Costume: Carmencita Brojboiu. Coregrafia: Florin Fieroiu. Cu: Rodica Mărgărit (*doamna Boeuf*), Dana Taloș (*soția băcanului*), Zsolt Bogdan (*Jean*), Marian Râlea (*Berénger*), Cristina Flutur (*chelnerița*), Ovidiu Moț (*băcanul*), Lucian Iancu (*Dudard*), Adrian Matioc (*logicianul*), Pali Vecsei (patronul cafenelei), Ofelia Popii (*Daisy*), Cătălin Pătru (*Papillon*), Mihai Coman (*Botard*). Data reprezentației: 4 iunie 2006, în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu.**

Scenă din spectacolul *Rinocerii* de Eugen Ionescu. Decorul: Helmut STÜRMER



Cătălin PĂTRU, Mihai COMAN, Ofelia POPII, Lucian IANCU

Mircea MORARIU Timişoara

Don't stop the dance!

Circulă demult în lumea teatrului o vorbă care spună că „spectacolul începe de la garderobă".Teoreticienii de dată recentă, ceva mai sofisticaţi, vorbesc despre ritmuri prespectaculare. Cei de dinaintea lor, din vremea expresionismului, sofisticaţi şi ei, desigur, propuneau conceptul de *spaţiu de instalare* care defineşte un procedeu dramaturgico-regizoral ce urmăreşte să i se inculce spectatorului starea optimă de receptare a produsului teatral încă înainte de debutul reprezentaţiei propriu-zise şi să i se ofere indicii premergătoare asupra ceea ce urmează să se întâmple. Un asemenea spaţiu de instalare creează şi Radu Afrim în uvertura izbutitului său spectacol cu piesa ***Krum*** de Hanoch Levin montat la Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara. În respectivele secvenţe, cunoscătorii identifică o seamă de specificităţi ale poeticii teatrale a regizorului – importanţa acordată expresivităţii corporale, includerea ei într-o coregrafie care de fapt nu e coregrafie în stare pură ci parte integrantă a macrosemnului spectacular, rafinamentul ilustraţiei muzicale care la rându-i e mult mai mult decât izbuteşte să desemneze o atare sintagmă. În clipele în care spectatorilor li se îngăduie accesul în sală, pe scenă se află deja un grup de tineri care dansează, se joacă, se sărută, se hârjonesc. Fiinţe reale ori, cum vom vedea, mai târziu, virtual-simbolice – unele poartă pe spate aripi de înger, semn al simbiozei dintre viaţă şi moarte.Un prim indiciu că spectacolul intenţionează să fie o meditaţie asupra complementarităţilor dintre aceste limite. Sunt tineri dintr-un cartier periferic oarecare al unui oraş la fel de oarecare, oameni care parcă nu au nici o şansă de a se salva din respectivul spaţiu ce numai aparent e unul vesel. Don't stop the dance! Nu opri dansul, dar nu opri nici viaţa, o viaţă care este una a repetiţiilor, a reluărilor, a falselor evenimente. O viaţă mortificată. Singurul căruia parcă i-a reuşit să păcălească mecanismul şi să iasă din el e Krum, tânăr rebel, fost lider de grup, cu succes la femei, cu aspiraţii literare, romancier în devenire, sigur de viitorul său succes. El a avut puterea de a părăsi ăentru un timp ghetto-ul în care acum revine pentru ceea ce ar trebui să fie doar o scurtă perioadă. Nimic nu s-a schimbat în respectivul cartier. E întâmpinat cu entuziasm de puştimea care e gata să-i reacorde statutul de lider, e primit cu eternele reproşuri de o mamă frustrată şi cicălitoare cu care aparent nu mai are nici un fel de comunicare şi ale cărei reproşuri se fundamentează pe iminenţa morţii ei şi pe regretele fiului nerecunoscător. Fosta iubită, Truda, e oricând gata să i se dăruiască din nou, chiar o şi face părăsindu-l pentru aceasta pe iubitul „de rezervă", Tahti, care acceptă cu resemnare situaţia. Revenirea lui Krum înseamnă un eveniment pentru Tugati, cel ce nu ştie dacă de-a lungul vieţii s-a pregătit pentru viaţă ori pentru moarte şi care acum se va căsători cu Dupa; pentru tânărul Shkit, cel ce aspiră să repete experienţa plecării; pentru cuplul esenţialmente preocupat de mâncare şi digestie, Dulce şi Felicia, cei a căror existenţă se măsoară în numărul de botezuri, nunţi şi înmormântări la care iau parte. Krum revine, aşadar, într-o lume asfixiantă, săturată de sine însăşi, în care fiecare individ e exasperat de prezenţa semenilor săi, în care totul se consumă la nivelul biologicului (ne-o mai arată încă o dată cuplul Tsvista–Bertoldo), în care doctorul se confundă cu

preotul, în care căsătoriile parcă sunt numere de circ. O lume nicidecum dornică să se privească în ochi şi în care te simţi repede strivit de un perete de plictiseală. Confruntat cu experienţa fundamentală a morţii (a mamei, a prietenului Tugati) Krum iese din falsa lui carapace, îşi dezvăluie sensibilitatea, vulnerabilitatea, e silit a se recunoaşte învins asemenea umanităţii ce ni s-a revelat odată cu sosirea lui.

Piesa lui Hanoch Levin, scrisă în 1975, cu proeminente încatenări în social, pare a fi un fel de prelungire târzie a unei formule dramaturgice utilizată de expresionişti şi care se cheamă „Stationendrama". Ea valorifică interferenţele dintre dramatic, liric şi epic, exploatează dialogul-monolog (care e cu totul altceva decât monologul interior), surprinde devenirea şi înstrăinarea personajului principal. Sigur e că tipul acesta de dramaturgie (care în spectacol ne apare mai curând sub formă de scenariu dramatic), cu secvenţe ce par a fi dobândit dreptul la a funcţiona ca tablouri independente dar care se încheagă ca într-un puzzle, ce se situează în vecinătatea tehnicii cinematografice, e cât se poate de favorabil felului în care înţelege dinamica şi tempo-ritmul spectacolului de teatru Radu Afrim. Dar tot la fel de sigur e că structura unei piese ca şi povestea pe care aceasta a conţine (în ciuda nenumăratelor cezuri, textul povesteşte, spre disperarea apologeţilor inutilităţii story-ului în teatru) înseamnă doar baza, premisa unui spectacol, nu şi garanţia fermă a izbânzii lui. E meritul regizorului de a fi valorificat printr-o abordare consistentă şi fermă arborescenţele textului, de a fi găsit în ele pârghiile de natură să-i permită elaborarea unei montări în care nu doar se enunţă, ci mai cu seamă *se sensibilizează* idei generate de palpitul şi misterele vieţii şi ale morţii. Reuşita propunerii regizorale e cu atât mai semnificativă cu cât Radu Afrim lasă impresia că priveşte respectivul univers mai curând din afara lui, cu o uşoară detaşare parodică,

Scenă din *KRUM*

cu un anume sarcasm bine temperat, dar în ciuda acestei detaşări rămâne loc şi pentru empatie şi pentru patetismul fără inutile îngroşări.

Radu Afrim nu dă nici un semn de dezorientare în procesul edificării lumii ce îl înconjoară pe Krum, aici un rol fundamental având o seamă de evoluţii actoriceşti cât se poate de meritorii care vin din partea acelor interpreţi care au avut încredere în regizor şi în formula de spectacol propusă. Prima pe care mă grăbesc să o evidenţiez e evoluţia lui Ion Rizea (Tugati), excelent interpret al unui mort-viu, care complăcându-se în jocul parcă infantil cu boala şi cu moartea, chiar ajunge să îi cadă victimă. E apoi de aplaudat felul în care îşi rostuieşte apariţiile Tokai Andrea, interpreta complexatei Dupa, dornică de o căsătorie cu orice preţ. Pariez că actriţei nu i-a fost deloc simplu să ajungă la substanţa rolului, să-şi lase deoparte inhibiţiile, să joace o urâtă. Luminiţa Stoianovici şi Cristian Szekereş elaborează nu doar personaje complementare, pete de culoare. Ei sunt fiinţele care revelează lumea condamnată să trăiască în acel cartier periferic, ei metronomizează timpul divizat în botezuri, nunţi (uneori cu miri înlocuiţi instantaneu) şi înmormântări. Aici se cuvine subliniată ştiinţa regizorului de a institui multiple straturi de semnificaţie în clivajul spectacolului, de a arunca momeli subtile spectatorilor, de a le da impresia că le oferă un anume lucru relativ simplu care desfoliat aşa cum se cuvine dezvăluie profunzimi reale. Colin Buzoianu (Tahti) e logodnicul împăcat cu propria-i condiţie de bărbat de rangul al doilea, sacrificat mereu din pricina supremaţiei lui Krum, Luminiţa Tulgara şi Damian Oancea au stridenţele solicitate de specificităţile rolurilor încredinţate, Paula Maria Frunzetti şi Tudor Sîrb conving prin grotescul bine dozat, Daniela Bostan e sigură în relieful de temperament şi mentalitate exact haşurat de îndrumarea regizorală, lui Traian Buzoianu îi izbuteşte combinaţia doctor-preot, ideea lui Radu Afrim pe care o concretizează, cred, prin felul în care îi cere actorului să îşi construiască personajul fiind aceea că viaţa nu e decât o experienţă premergătoare morţii. Într-un rol de mai mică întindere lasă o bună impresie Cătălin Ursu în vreme ce Mihaela Murgu mi s-a părut prea puţin convinsă de rostul prezenţei sale în spectacol. Am sentimentul că unele personaje au fost concepute ca replici, ca dubluri ale altora. Tahti şi Shikt s-ar dori a fi Krum, Dulce şi Felicia, profesionişti ai mâncatului îşi află rapelul în Tsvista şi Bertoldo, profesionişti ai sexului exhibat, Mirele şi Mireasa sunt complementari într-un anume fel lui Tugati şi Dupei.

Rolul principal i-a fost încredinţat lui Victor Manovici. Sunt numeroase indicii că actorul a făcut toate eforturile spre a evidenţia vocile contradictorii din care îi e făcut personajul. Lider de grup şi lover, rebel, neîmblânzit şi totuşi fiinţă extrem de vulnerabilă care se frânge când îşi pierde prietenul şi mama, indiferent şi totuşi sensibil. Krum e un om de mare complicaţie interioară care se cuvine dezvăluită încetul cu încetul. Trebuie să recunosc că, în linii esenţiale, Victor Manovici subliniază prin izbucniri şi reacţii paradoxale natura complicată a personajului. Monologul final e spus cu o sensibilitate exemplară. Dar parcă interpretul e prea nerăbdător să arate adevăratul fel de a fi al lui Krum, parcă ţi se spune mult prea devreme că Krum nu e nicidecum rău, că şi-a făurit doar o mască macho fragilă care va ceda la prima încercare adevărată. În formula de joc adoptată de interpret, Krum este un personaj din romanul pe care îl generează lumea pestriţă a cartierului şi nicidecum invers, cum poate ar fi fost de aşteptat. Lumea din jur îl organizează şi revelează pe el şi nu Krum funcţionează drept axă a acelei lumi.

Dar dincolo de aceste observaţii, e dincolo de orice îndoială că regizorul Radu Afrim (autor deopotrivă al unui cât se poate de potrivit sound-design şi al

fotografiilor proiectate pe scenă), actorii şi scenografa Krisztina Nagy, semnatara unui decor deopotrivă metaforic şi tensional, ne dăruiesc un spectacol cu adevărat creativ şi dinamic, bazat pe un dens şi profund cod de comunicare teatrală. Iar comunicarea izbuteşte.

Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara – Krum **de Hanoch Levin. Traducerea: Diana Iliescu. Un spectacol de Radu Afrim. Scenografia: Krisztina Nagy. Sound design şi foto scenă: Radu Afrim. Editare video: Tudor Sîrb. Cu: Victor Manovici, Mihaela Murgu, Cătălin Ursu, Ion Rizea, Cristian Szekeres, Luminiţa Stoianovici, Colin Buzoianu, Daniela Bostan, Andrea Tokai, Luminiţa Tulgara, Damian Oancea, Traian Buzoianu, Paula Maria Frunzetti, Tudor Sîrb, Sebastian Ciocan, Alex Jivcov, Gabriel Budur, Sebastian Vâlcea, Anca Maria Ghişa, Oana Jderiu, Mihaela Chiticariu, Razul Romaniuc . Data premierei: 20 mai 2006.**

Marinela ŢEPUŞ *Braşov*

Încă o livadă...

Printre preferinţele, în materie de dramaturgi, ale regizorilor, de ieri şi de azi, se găseşte, incontestabil, Cehov. Dintre creaţiile sale, cel mai des se pune în scenă ***Livada de vişini***. Iubesc această *livadă* creatorii de toate vârstele. Dar nici spectatorii nu ajung să se plictisească de ea prea uşor. Sălile, la orice spectacol cu o piesă de Cehov, sunt, de obicei, pline. E drept că, uneori, avem parte şi de variante dezamăgitoare. Atunci când se încearcă o actualizare forţată, dar şi atunci când, dorind cu tot dinadinsul să se rămână „în spiritul textului", se ajunge la o mare plictiseală. Varianta braşoveană a *Livezii...* (în viziunea lui Claudiu Goga), fără a ne izbi cu cine ştie ce noutate regizorală, este un spectacol pentru toată lumea. Nu neapărat pentru *elitişti* şi nu numai pentru *publicul de rând.* El poate fi privit cu plăcere şi digerat cu uşurinţă de către oricine. Şi nu acesta să fie unul dintre visele oricărui creator de teatru?

Sunt recunoscute abilităţile lui Claudiu Goga de a lucra cu actorii, abilităţi incontestabile când e vorba chiar de trupa pe care o (şi) păstoreşte în calitate de director. Cunoscându-şi bine artiştii, distribuţiile lui Claudiu Goga sunt, în general, fără cusur. De această dată, încăpăţânându-se să pună, aici, *Livada...,* rămâne, la prima vedere, cam descoperit. Sunt câteva roluri pentru care e greu să găseşti un actor în actualul colectiv al Teatrului „Sică Alexandrescu". Aşa, cel puţin, am gândit în timp ce mă îndreptam, cu trenul, spre Braşov. Ştiam distribuţia, dar îmi era greu să-i suprapun pe artişti personajelor jucate. Aveam, însă, mare încredere în discernământul regizorului, care, într-o carieră de vreo 8–10 ani, nu cred să fi ratat mai mult de două producţii. Şi niciodată la Braşov.

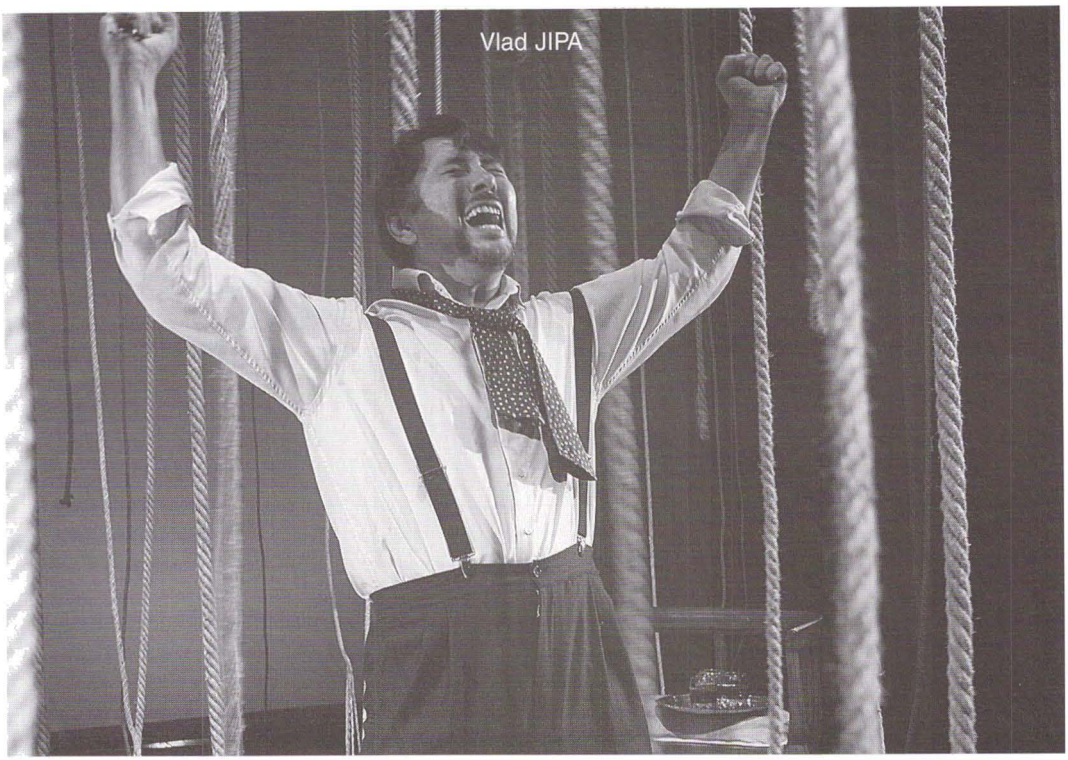
Într-adevăr, deşi nu o vedeam nicicum pe Virginia Itta Marcu în Liubov Andreevna Ranevskaia, nu pentru că n-ar fi fost în stare să interpreteze o asemenea eroină, ci pentru că depăşise binişor vârsta, deşi nu mi-l puteam imagina pe Vlad Jipa în Lopahin (este prea moale), deşi mi se părea cam bătrân Mihai Bica, chiar şi pentru *bătrânul* student Trofimov (actor bun, dar care se potrivea mai mult, în concepţia mea, cu Lopahin), Goga a dovedit că (şi) riscând

Virginia Itta MARCU și Costache BABII

poate dura. Și a durat un spectacol, rafinat în stilul său, bine ancorat actoriceşte, bazându-se, de astă dată, și pe pilonii ce păreau atât de fragili. Erau fragili în acest context, pentru că, altminteri sunt actori de valoare.

Am avut parte, spre surprinderea mea, de o Ranevskaia deloc complexată de vârstă, modernă într-atât încât să-mi aducă aminte că, în zilele noastre, frecvent se pot pierde averi pe câte un gigolo sau pe câte o pipiță abia trecută de vremea majoratului. Virginia Itta Marcu este o actriță atât de talentată, încât trece peste orice, construindu-și rolul în stilul său inconfundabil. Este o *Liubov*-Itta, care ne captivează cu totul. Și, în fond, cine-ar fi Ranevskaia, dacă nu o aristocrată avidă de călătorii și care și-a cheltuit banii iubind bărbați nepotriviți?! Lopahin-ul lui Jipa e mai moale, dar ne convinge că are oareşce sentimente (nostalgii pentru o copilărie chiar dacă a fost frustrantă, o nevoie nemărturisită de a o respecta, în felul său necioplit, pe moşiereasă, amestecată cu dorința de a o avea la picioare), care nu contravin deloc literei textului. Cât despre Bica, pe care tot îl văd mai bine în Lopahin, se achită cel puțin onorabil de partitura încredințată. Cu adevărat scârțâie doar Carmen Moruz (nu pentru că n-ar putea, tipologic, să fie Duniaşa, ci pentru că nu are vigoare, este o Duniaşă cam clorotică, suficient de anostă, încât s-o uiți chiar în timpul aplauzelor) și Mirela Borş, într-o Varia pe care n-o prea poți defini.

Punctele forte ale spectacolului rămân, totuși, actorii distribuiți fără risc (să nu uităm că Braşovul beneficiază, în această clipă, de una dintre cele mai solide trupe din țară). Și aceştia sunt: Costache Babii, într-un Gaev obosit, plictisit, dar și cu mici sclipiri, mici răbufniri, care dau consistență eroului; Mircea Andreescu, într-un Firs sfrijit, cu comportament sclifosit-milităros, oricând gata pe făcut ordine și disciplină; Bianca Zurovski, într-o Varia uscată,



cernită, care încearcă să facă față vieții prin mici răbufniri, Marius Cordoș, într-un Epihodov atât de activ, încât riscă să devină erou principal. Nu deranjează. Amuză. Captează. Primește aplauze la scenă deschisă. La reușita actoricească, firesc și fără a depăși măsura, contribuie și decorul și lumina. Umbrele măresc dramatismul, întăresc misterul.

Există o scenă, cea a trecătorului, în care apar și personaje neimaginate de Cehov: Este momentul în care se aude acel sunet ireal, care dă mereu de furcă regizorilor și ilustratorilor muzicali ori compozitorilor. Este momentul, poate, al tăcerii aceleia în care-ți țiuie urechile, simțind nevoia să strigi. Atunci, apare trecătorul, care întreabă de drumul spre gară și cerșește un bănuț. Ranevskaia îi dă și ultimele ruble. Trecătorul lui Cehov se multiplică în varianta lui Goga. Să fie umbrele copilului pierdut, a mamei, a... sau să fie chiar imaginea Ranevskăi, răsfrântă în fiecare, aceea de veșnică vilegiaturistă, femeie fără rădăcini și fără speranță?!

Una dintre replicile lui Liubov Andreevna sună cam așa, dacă nu mă-nșel: „Viața n-are rost fără livada de vișini". Tind să cred că *teatrul n-ar avea sens fără* Livada *lui Cehov*. *Livada* de la Brașov ne îmbogățește sufletul și mintea cu încă o variantă. Cu una pe care nu regretăm c-o vedem și pe care, sigur, o vom ține minte.

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov – Livada de vișini **de A.P.Cehov. Traducerea: Moni Ghelerter, R.Teculescu. Adaptarea: Claudiu Goga. Regia: Claudiu Goga. Decorul: Ștefan Caraglu. Costumele: Liliana Cenean. Muzica: George Marcu. Coregrafia: Elena Zamfirescu. Cu: Virginia Itta Marcu, Mirela Borș, Blanca Zurovski, Costache Babii, Vlad Jipa, Mihai Bica, Dan Săndulescu, Viorica Geantă Chelbea, Marius Cordoș, Carmen Moruz, Mircea Andreescu, Gabriel Costea, Codruța Ureche, Relu Sirițeanu, Alexis Marinoiu, Răzvan Ardelean, Gabriel Săndulescu, Constanța Comănoiu, Oana Hui. Data premierei: 2 iulie 2006.**

Marinela ȚEPUȘ Constanța

Forța de a reveni

Strategia directorului Teatrului Național din Constanța, Beatrice Rancea, este dintre cele mai îndrăznețe. Și așa stă bine unui *manager* al anului 2006. Aduce regizori din străinătate (Laszlo Suba, Vincent Masterpaul, Paul Bargetto, Yvette Bozsik) și actori din Capitală (Demeter Andras, George Călin). Repertoriul este diversificat, cu piese contemporane, în vogă prin lume (*Spălăm copilul sau facem altul*), dar și cu piese clasice (*Livada de vișini*, *Îmblânzirea scorpiei*, *Revizorul*). Este drept că, nu întotdeauna, lucrurile ies așa cum ți le-ai dori. În teatru, mai mult decât oriunde, se stă și sub semnul șansei, nu doar sub cel al talentului și al trudei. Un spectacol cuprinde atâtea segmente, încât dacă unul scârțâie, tot eșafodajul se poate dărâma. Prin urmare, după câteva producții, de la care se aștepta mult și s-a primit cu parcimonie (*Livada de vișini, Îmblânzirea scorpiei*), s-a dat „lovitura" cu *Șatra*. Despre care am și scris, de altfel. Au urmat un spectacol mediocru cu *Spălăm copilul sau facem altul* și o producție (să-i spunem oare?) de teatru-dans, *Dulceamar,* în regia și coregrafia lui Yvette Bozsik din Ungaria. O bijuterie făurită din mici episoade, unele de cabaret, altele de teatru-dans. O dantelărie formată din scurte povestioare – dansate, niciodată vorbite –, întruchipate cu grație și talent de către actori precum: Beatrice Rancea, George Călin, Marian Adochiței, Pavel Bârsan, Diana Cheregi, Dana Dumitrescu, Diana Lupan, Cristian Osolos, Oana Botez etc. Costume și machiaj strălucitoare, lumini care să pună în evidență frumusețea costumelor, muzică bine aleasă pentru scopul propus, coregrafie impecabilă. În totul, este o montare rafinată, de bun gust.

Dar ceea ce m-a emoționat, în mod deosebit, a fost revenirea pe scenă, în calitate de dansatoare, după vreo 15–16 ani de absență, a lui **Beatrice Rancea.** O cunosc din facultate. De pe vremea când era studentă la Coregrafie și cocheta și cu Regia de teatru. Acaparatoare, în afara scenei, semănând cu o mare tragediană, îmbrăcată mereu în negru, magnetiza privirile tuturor. (Ca și acum, de altfel!) „Coregrafiile" ei aveau, însă, umor, fragilitate, emoție. (Ca și acum, de altfel!) „Regiile" ei au nevoie de spațiu, de decoruri ample, de mulțimi. Însă de dansat nu am mai văzut-o dansând de prin 1994. Și e mare păcat, pentru că are un dramatism aparte. Nu dansează pur și simplu, interpretează, trăiește fiecare clipă în scenă. Așa a fost (și) în această reprezentație. M-a uimit dezinvoltura, siguranța, grația apariților sale după atât vreme. Îmi închipui, doar, efortul depus pentru a ascunde o pauză de 15 ani. Îmi închipui spaima pe care o are de fiecare dată când urcă pe scenă. Îmi închipui bucuria pe care o simte cu fiecare izbândă. A întruchipat un clovn (un copil cu chip de adult?), care-și vede visul prinzând aripi. Dorește *clovnul-copil cu chip de adult* să devină dirijor și, încet-încet, obiectele, oamenii din jur devin instrumente, instrumentiști. Este o secvență tulburătoare, care nu se poate să nu ne rămână agățată de suflet. Mă bucur că Beatrice Rancea a îndrăznit, după atâta timp, să revină în inima scenei. Mă bucur că mi se confirmă faptul că talentul nu dispare, trebuie numai să ai tăria să-l (re)găsești și să-l cultivi cu grijă de fiecare dată.

Natalia STANCU Craiova

„O piesă-cult" pentru experimentul teatral

Medeea în viziunea lui Euripide (iar uneori în cea a lui Seneca, piesa lui Corneille fiind cu totul uitată) revine cu insistență în peisajul nostru teatral. Premiera de la Teatrul Național din Craiova, la care ne vom referi mai pe larg, a fost precedată de spectacolul lui Tompa Gábor de la Novi Sad – *Medeea-cercuri.* Același text s-a aflat, recent, în centrul unuia dintre atelierele reuniunii UNESCO de la Sinaia. Dar nu pot să nu-mi amintesc și că, în urmă cu mai bine de trei decenii, vocea Medeei a răsunat și pe malul Pontului Euxin, la Tomis. Și că ceva mai târziu Aureliu Manea ne-a invitat să vedem montarea tragediei la Turda. Ori că, deși nu l-am văzut, am citit interesante comentarii asupra spectacolului lui Andrei Șerban cu o echipă a lui „La MaMa", despre care s-a spus că înscena periplul magicienei într-o „atmosferă de macumba".

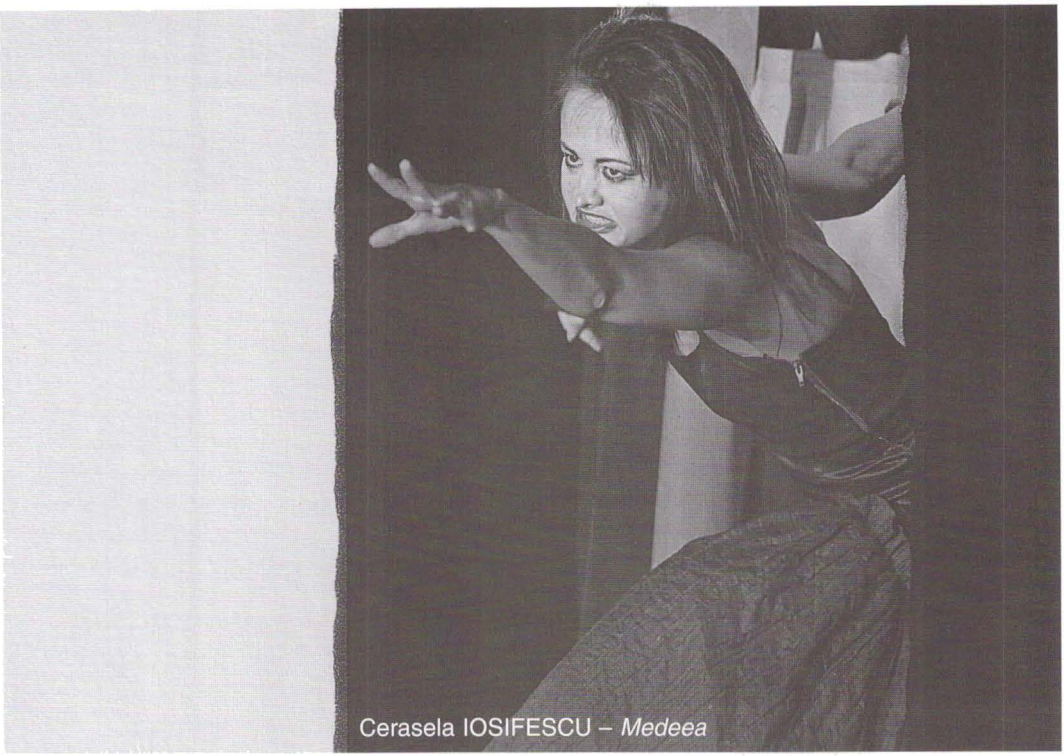
De ce oare atrage, azi, *Medeea*. Este mare – recunosc! – tentația de a răspunde la această întrebare văzând în opera lui Euripide o foarte actuală tragedie „a trădării", a excluderii și, mai ales, una „a răzbunării". E mare tentația de a pune în legătură textul milenar al lui Euripide cu realități din această vară fierbinte, în care: terorismul pare a se justifica mai mult ca oricând ca reacție la nedreptățile istoriei și la excesele celor puternici; când nu e pace nici în fâșia Gaza; când între Israel și Hezbolah s-a declanșat un război care distruge sute de oameni nevinovați, printre care mulți copii; când tensiunile și ostilitățile din Afghanistan, sau cele din Abhazia și Osetia (zone destul de apropiate de Colchida în care argonauții, conduși de Iason, căutau „lâna de aur", și unde au întâlnit-o pe Medeea) se cronicizează și sunt în îngrijorătoare escaladare. Ar fi suficient, însă, pentru a susține actualitatea *Medeei,* fie și numai faptul că opera tragicului grec, născut la Salamina, ne îndeamnă să nu mai uităm atât de repede, cum se întâmplă, de fapt, „dramele, iubirile, crimele; trădările, lașitățile, tragediile pe care le trăim, le provocăm, le suportăm" (așa cum observa Marina Constantinescu în drum spre Novi Sad, privind peisajul dezolant al Serbiei de după bombardamente). Sau poate ar fi suficient să ne amintim fie și numai de vinovăția „corului" din *Medeea*, care evită să ia atitudine față de deciziile absurde ale oamenilor și cu atât mai mult față de nedreptățile zeilor.

Cred însă că, mai degrabă, opțiunea pentru *Medeea* vine (calitățile artistice și dramatice ale textului fiind evidente!) și din *fascinația virtualităților lui teatrale.* Punând punctul pe „i": *Medeea*, ca și *Bacantele*, a devenit *o piesă-cult în procesele înnoirii limbajului teatral.* Pentru unii creatori – sub semnul „teatrului cruzimii"; ori – sub cel al renașterii ritualului scenic pe urmele sacralității originare a actului teatral; pentru alții – sub semnul unor inedite sincretisme: text-cuvânt-dialog-gest-act-prezență fizică-vizualitate-dans-cânt. Și nu în cele din urmă, *Medeea* a fost o piesă predilectă pentru încercarea unor slujitori ai Thaliei de a „desemantiza acțiunea teatrală", de „a detrona cuvântul ca mijloc de comunicare" și chiar de „a-l retrograda la interjecție, la semnal, la sunet pur", cum a observat cunoscutul semiotician Cesare Brandi.

Probabil că în acest sens şi-a formulat opţiunea şi Yiannis Paraskevopoulos, regizorul invitat să lucreze pentru a doua oară la Naţionalul din Cetatea Băniei. Numai că, spre meritul lui, sufletul lui de grec l-a împiedicat să facă din Euripide pur şi simplu un oarecare autor al unui scenariu de situaţii şi relaţie, şi să piardă pe drum, sacrificându-i cu bună ştiinţă, nestematele – geniul lui poetic inconfundabil. Iar marea reuşită a montării de la Craiova constă tocmai în armonia şi organicitatea cu care vocea scriitorului, unică în felul ei, se împleteşte cu forţa inovativă şi originalitatea gândirii creatorului scenic contemporan. Regăsim, aşadar, ceea ce îl individualizează pe Euripide: arta explorării psihologice surprinzătoare, a tatonării motivelor complexe care relativizează monstruozitatea eroinei (desigur nu până la o absolvi de acel *hybris* care o face să-şi nege natura şi să-şi anuleze sentimentul matern).

Restituţia este cu atât mai remarcabilă cu cât Paraskevopoulos ne transmite coerent şi limpede, desigur neignorând necesara ambiguitate – povestea. Evocă întâmplări „*illo tempore*" şi ne facilitează, totodată, apropieri de mentalităţi contemporane. Transmite percutant motivaţiile actelor recreând „stări" şi ceremoniale teatrale grăitoare. Menţine într-un echilibru ideal cumpăna între revolta legitimă a eroinei şi pulsiunile iraţionale care îi ghidează faptele. *Pe de o parte, Paraskevopoulos, deşi adept al unui teatru antipsihologizant, pune în evidenţă trecerea de la tragedia rituală la tragedia psihologică operată de Euripide. Pe de altă parte, el parcurge şi drumul invers – revelând fundamentul sacru pe care se desfăşoară tragedia.*

Instrumentele incitantei explorări teatrale de la Craiova sunt multiple. Am să încep cu *dimensiunea ritualică şi parcursul iniţiatic – susţinute prin câteva tipuri de ceremonial: sacru, laic-aulic, şi, cu mult mai important: cel pur teatral.* Scenografa Lia Dogaru, autoarea unui decor epurat, fixează drept cadru al montării un segment circular care poate figura, deopotrivă, incinta unui Altar gata de a primi sacrificii sau cea a unui Amfiteatru, în care se va juca tragedia. În acest decor îşi fac apariţia principalii actanţi ai *Medeei.* Ei formează un grup ciudat, straniu, aspectul şi mişcările lor atent studiate, dar executate mecanic, trădează un marş de paradă, o coregrafie a aparenţelor, atent întreţinută; asumarea de roluri sociale. Dar nu e vorba numai de acest lucru. Există şi sugestia că eroii *Medeei*, ce privesc în gol şi au mişcări de automate, au starea specifică a unor oameni care au intrat în spaţiul tragic. Sunt minaţi din interior de spaime şi patimi. Sunt alienaţi. Au pierdut contactul cu realitatea şi cu natura umană. Sunt imolaţi şi osificaţi în starea de criză specifică tragediei. Felul în care ei avansează în scenă are şi o gravitate impresionantă, dar şi ceva grotesc, comic sau oricum derizoriu (cum derizorii devin oamenii atunci când ajung marionetele Sorţii). Iar costumele lor negre (culoarea ideală pentru marile ceremonii, dar şi cea a morţii) sunt – prin linia modernă – un posibil semn pentru a marca permanenţe ale trăirii umane, din Antichitate în zilele noastre. Semnificative sunt şi scenele imediat următoare. Odată ce va afla că va fi părăsită şi exilată, Medeea se va metamorfoza, îşi va lepăda ţinuta de ceremonie şi va da drumul patimei sale vindicative dezlănţuite. Ţinuta sobră va fi schimbată cu o rochie în tonalităţi de roşu. O rochie somptuos teatrală care aminteşte de sofisticatele haine ale actorilor din teatrul asiatic. Şi mai ales: mişcările jupei bogate, invoalte ca o coadă de păun, vor contribui la o suită de simboluri plastice ale măreţiei şi ale orgoliului, ale pasiunii şi furiei. Şi ale teatralităţii înseşi.



Cerasela IOSIFESCU – *Medeea*

Un alt tip de ceremonial teatral va propune şi Corul. Îmbrăcate ca nişte femei de condiţie modestă din zilele noastre (cu balonzaide mov, rochii lălâi, sacoşe şi umbrele pentru vreme rea), eroinele Corului sugerează uniformitatea, mărginirea şi, mai ales, neimplicarea în faţa anomaliei. Ca şi în spectacolele de inspiraţie antică ale lui Silviu Purcărete, Corul devine, astfel, un element al actualizării, dar şi unul al distanţării critice faţă de spiritul gregar şi lipsa de atitudine ori, în ultimă instanţă, complicitatea la orori a omului comun.

În spectacolul lui Paraskevopoulos „drama" îşi asociază în chip fericit şi într-o manieră modernă „melosul". Nenumărate scene au ecou în inima spectatorilor nu doar prin componenta vizuală şi plastică, remarcabilă, ori prin dinamica grupurilor. Ele sunt extrem de expresive şi prin arhitectura lor vocală şi sonoră (selecţie semnată de Kosmas Efremidas). O construcţie care, la rându-i, conferă organicitate şi armonie spectacolului. Urechea percepe un mixaj neobişnuit, cu efecte emoţionale puternice, în care se înlănţuie şi se suprapun: teme muzicale arhaice; vocea lui Björk (*„I've seen it all, I've seen the dark"*); cea a unei celebre interprete elene. Cuvintele ei, chiar în greaca modernă, aduc un fior de autenticitate, fac un cerc între timpul mitic şi cel în care noi respirăm în ritmurile spectacolului. Şi, încă, mai auzim: rezonanţa unei voci misterioase, enigmatice, care nu pare a vorbi articulat; şi care aduce sugestia unor abisuri sufleteşti insondabile, a unor zone subliminare gata să explodeze. Componenta sonoră bogată în contraste stilistice şi ritmice, cu elemente când incantatorii, când provocatoare de ruptură, converteşte amintirea magiei albe a iubirii în realitatea magiei negre a crimei. Şi, mai ales: exprimă inexprimabilul – atunci când sugerează stări paroxistice, demersuri magice, pulsaţii ale inconştientului la care cuvântul nu poate ajunge.

Şi în lucrul cu actorii Paraskevopoulos ştie să capaciteze energii individuale şi să provoace creativitatea şi performanţa. Atari calităţi de armonizare cu gândul regizorului şi cu registrul său stilistic aflăm şi în apariţiile notabile şi chiar pline de personalitate ale lui Geni Maxim (*Doica*), ori ale lui Adrian Andone (*Pedagogul*), ori Valentin Mihali (*Creon*), ori ale lui Dragoş Măceşanu (*Egeu*). Spiritul de echipă exemplar este evident la nivelul ansamblului, dar mai ales la cel al Corului din care fac parte – topindu-se, dar şi distingându-se în mulţimea voit omogenă – şi actriţe cu biografii artistice notabile, cum ar fi Anca Dinu, Iulia Lazăr, Romaniţa Ionescu (la buna desfăşurare a montării contribuie şi „mesagerii – Cătălin Băicuş şi Cosmin Rădescu – ori copiii Alexandru Carmen, Emy Guran).

Revenind la protagonişti, ne-am bucurat mult să-l reîntâlnim, într-o formă foarte bună (scena din Craiova pare a-i fi bun sfetnic) pe Sorin Leoveanu. Evoluţia lui trădează şi talentul şi şcoala lui Vlad Mugur, dar şi buna colaborare cu regizorul grec. Leoveanu joacă pregnant, dând greutate şi distincţie personajului. El întruchipează cu eleganţă un Iason care – chiar dacă nu este „un cinic trecut prin şcoala sofiştilor", cum îl vedea André Bonnard pe eroul lui Euripide – rămâne vulnerabil prin sentimentul datoriei neonorate faţă de aşteptările celei care s-a sacrificat pentru el; ca şi prin dragostea faţă de urmaşii pe care îi va pierde.

Medeea reprezintă pentru Cerasela Iosifescu o adevărată creaţie, o împlinire extrem de importantă pentru biografia sa artistică.

... Cerasela Iosifescu – *Medeea* este mai întâi o apariţie gracilă, filiformă... şi totuşi „îngheţată", cu ochi stranii, inflexibili, cu o disperare mută întipărită pe chip... O prezenţă-absentă, un mort de viu. O străină nu doar pentru greci, ci parcă o străină pe această lume. *Medeea* Ceraselei Iosifescu transmite teroarea trăită de eroină şi mai ales marea ei nelinişte. Imolată în întuneric, *Medeea* pare a se trezi doar pentru a-şi stimula imaginaţia răului, a-şi concentra energia vindicativă şi a-şi finaliza actele. Singura schimbare de atitudine – faţă de copiii cu care ştie să vorbească blând şi atât de convingător, chiar atunci când îi va aşeza sub securea răzbunării. Nu e singura metamorfoză. Cea mai interesantă dintre ipostazele Medeei jucate de Cerasela Iosifescu este cea în care protagonista devine o floare exotică din specia carnivorelor, care va impersona pasiunea distrugerii şi autodistrugerii. Actriţa are meritul de a ne restitui poezia textului, tăişul replicilor, gravitatea monoloagelor: percutant şi emoţionant, ea dă tuturor apariţiilor sale relief, conferă cuvintelor ardenţă, face din tirade – învăluitoare pledoarii pentru cauza fiicei lui Aetes. Altfel spus, Cerasela Iosifescu ne restituie trăirile eroinei în toată complexitatea, cu toate meandrele şi contrastele lor. Face din „monstru" – mai degrabă o femeie inteligentă, pătrunzătoare, mânată doar de un orgoliu fără măsură şi de un sentiment de libertate ce naşte delirul ucigaş. Dominantă în jocul său rămâne teroarea care generează o stare de alienare şi care conduce jocul cruzimii, precum şi – în epură tragică – un accent percutant pe trăirile de profunzime. Personajul jucat de Cerasela se defineşte prin multiple faţete. Rămâne însă, totodată, încărcat de un *mister al fiinţei* (un mister al originii, al trecutului, al presiunii instinctelor); un mister al dragostei care se transformă în crimă; al raţiunii care sombrează în nebunie; al demnităţii care se salvează prin crimă; al asasinatului care se prezintă ca gest justiţiar. În sfârşit – misterul unui act absurd care ar putea fi explicat doar prin voinţa zeilor care se joacă arbitrar cu oamenii. Din alt unghi – marea performanţă a interpretării pe care Cerasela Iosifescu o dă fostei preotese a lui Hecate este aceea că ea restituie abisurile sufleteşti printr-un joc care refuză patetismul şi excesele retorice şi care, în ultimă instanţă, este unul antipsihologic.

Mircea GHIȚULESCU

Transferul suferinței în „Medeea"

Euripide. este cel mai jucat dintre „tragicii greci", cum ne-am obișnuit să vorbim despre predecesorii săi Eschil și Sofocle, ceea ce explică de ce i s-au păstrat mai multe piese (19 din 92). Se pare că Euripide este cel ce a intensificat legenda Medeei, făcând din ea „ucigașă de prunci" pentru a obține o valoare absolută asupra geloziei, mândriei și urmărilor sale. Pentru că soțul ei, Iason (cel care a condus expediția cu lâna de aur a argonauților) o părăsește cu doi fii pentru fiica lui Creon, regele Corintului, Medeea născocește o groaznică răzbunare. Aleasa lui Iason va îmbrăca o rochie otrăvită și va muri în chinuri groaznice odată cu tatăl său care încearcă să o salveze iar cei doi copii vor fi

Cerasela IOSIFESCU și Sorin I FOVFANU

înjunghiați. Corpurile lor le va lua cu ea în carul lui Apolon, ce se înalță purtând-o spre Athena lui Egist care îi oferă azil. De fapt, înainte de a trăi atât de sălbatic drama femeii înșelate, Medeea o trăiește pe aceea a omului exilat, a veneticului silit (de dragostea pentru Iason, în acest caz) să trăiască în emigrație.Umilința emigrantului se adaugă astfel mândriei greu încercate de mamă și iubită înșelată care zămislește cea mai atroce răzbunare din istoria lumii. Respinsă de morala europeană curentă, Medeea a stârnit contradicții nestinse legate de legitimitatea răzbunării sale. Nimeni nu-i dă dreptate pe față, dar actul ei justițiar are o noblețe scelerată care îl face admisibil. Toată piesa este un bocet infinit al femeii, urmat de un altul, abia început, al lui Iason: „Eu pot acum să plâng pentru soarta mea, căci nu-mi va fi prilej de bucurie patul nunții noi, iar fiii ce i-am zămislit și i-am crescut sunt morți..." Un bocet dar și un epitaf, pentru că pe toate replicile piesei este întipărit stigmatul morții atotcuprinzătoare. Deși *limba elină* nu prea seamănă cu *limba elenă* de azi, regizorul Paraskevopoulos din Athena montează la Craiova ***Medeea*** de Euripide ca și când acțiunea s-ar petrece în ziua de astăzi pe pământ grecesc. Simbolul elenismului pierdut s-a refugiat în acel pas răsucit și ezitant din *sirtaki* pe care îl execută foarte stângaci un grup de actori îmbrăcați în „haine nemțești". După acest prolog ratat în care actorii nu se sincronizează, îți pui întrebarea de ce ei, ca și Medeea, trebuiau să poarte costum și cravată mai ales că Medeea își smulge hainele de pe ea pentru a îmbrăca o rochie morbidă în roșu și negru cu care Cerasela Iosifescu/*Medeea* va juca tot spectacolul. După aceste bâjbâieli – oarecum inevitabile, având în vedere o întrerupere de câteva luni – spectacolul prinde consistență și se arată plin de idei și soluții. Performanța regizorului grec este că face tragedia antică pe gustul publicului După primele ezitări și bufonade la adăpostul întunericului, spectatorii de la Craiova, în majoritate tineri, înghit cu plăcere o mare cantitate de text de cea mai bună calitate și în cea mai limpede rostire. În decorul „cubist" al Liei Dogaru (o arenă prevăzută cu un șanț circular pentru apă, o platformă suspendată cu funcții dinamice și circa douăzeci de scaune confecționate, ca și restul decorului, dintr-un material translucid), corul femeilor îmbrăcate bizar în mov și alb, cu umbrele și sacoșe albe, pășind mărunt, ca asiaticii, și practicând, cu efecte remarcabile, *stop-cadrul* pe replicile esențiale, alcătuiesc fundalul viu pentru zbaterile Medeei care ating nivelul suprem al suferinței. Cerasela Iosifescu nu face economie de expresie, jucând deschis, apăsat, pe înțelesul tuturor, frântă de durere și aprinsă de pasiunea răzbunării. Totul pentru a realiza un transfer al suferinței asupra celuilalt, asupra lui Iason, moment de vârf al spectacolului de la Craiova, pentru că Sorin Leoveanu reia în final tragedia Medeei. Suferințele lui sunt chiar mai greu de suportat decât ale femeii. Transferul suferinței s-a produs și, parcă, Medeea s-a mântuit aruncând toată vina asupra soțului infidel. O tragedie naște o alta, la infinit.E rândul lui Iason să scape de suferință provocând o nouă tragedie, pe care, din fericire, nu o mai cunoaștem.

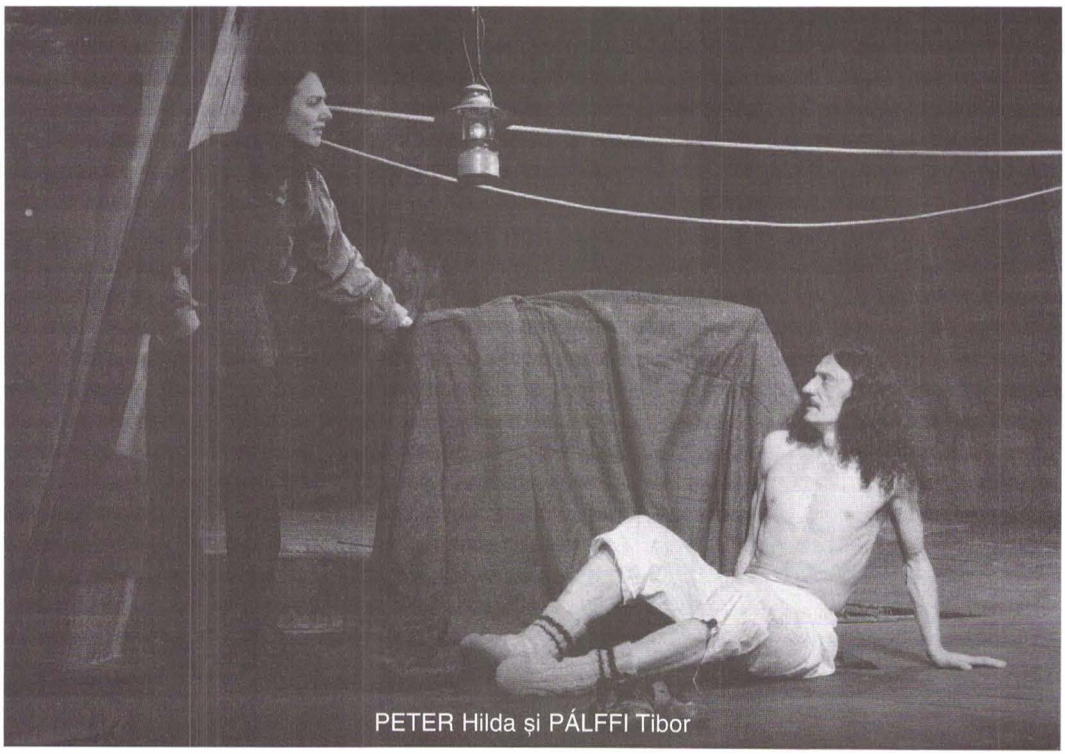
Teatrul Național „Marin Sorescu" din Craiova – Medeea **de Euripide. Regia Yiannis Paraskevopoulos. Scenografia: Lia Dogaru. Selecția muzicală: Kosmas Efremides. Cu: Cerasela Iosifescu *(Medeea),* Sorin Leoveanu *(Iason),* Geni Macsim *(Dolca),* Valentin Mihali *(Creon),* Dragoș Măceșanu *(Egeu),* Adrian Andone, Cătălin Băicuș, Cosmin Rădescu. Corul: Gina Călinoiu, Anca Dinu, Ramona Drăgulescu, Corina Druc, Romanița Ionescu, Iulia Lazăr, Adela Minac, Haricleea Nicolau, Raluca Păun, Petra Zurba. Copiii: Alexandru Camen și Emy Guran. Data premierei: 15 aprilie 2006.**

Oltița CÎNTEC

Sfântu Gheorghe

Talentul de a coagula o echipă

În orice moment al anului, la Sfântu Gheorghe te poate atrage pâinea mare, rotundă, coaptă pe vatră, *kurtöskolács*-ul, colacul glazurat, învârtit pe rulouri din lemn, și teatrul. Nu neapărat în această ordine. Acum, atrăgătoare a fost chemarea Teatrului Maghiar de Stat „Tamási Aron", care a dorit să prezinte criticilor și colegilor din alte trupe una dintre cele mai noi producții proprii: ***Năzdrăvanul Occidentului*** de J.M. Synge. Pentru localnici, premiera a avut loc în iunie, dar breasla a fost solicitată acum, probabil cu gândul ca spectacolul să se mai așeze, prin rodare în fața publicului. Realizatorul proiectului este Bocsárdi László, un regizor care nu mai are nevoie de prezentare. E deja un *brand.* Ascensiunea valorică a teatrului de limbă maghiară din Sfântu Gheorghe i se datorează, amprenta sa stilistică, dar, în egală măsură, priceperea organizatorică și calitățile sale umane au consolidat statutul instituției covăsnene. Esențial în maniera de lucru a lui Bocsárdi este talentul de a coagula o echipă, capacitatea de a stabili și amplifica relații profesionale creative. Există regizori valoroși prin individualitatea lor, prin personalitatea puternică pe care o percepi încă de la ridicarea cortinei. „Marca" Bocsárdi László e la fel de pregnantă estetic, dar e impusă într-o cu totul altă notă: net, dar nu excesiv. Nu-ți sare în ochi, dar o



PETER Hilda și PÁLFFI Tibor

PÁLFFI Tibor, SZÁBO Tibor şi PETER Hilda

identifici prin felul personalizat în care imaginaţia regizorală favorizează ansamblul. Abilitatea de a călăuzi grupul de artişti implicaţi s-a simţit şi în această versiune la *Năzdrăvanul Occidentului*. Spun „această versiune", întrucât Bocsárdi a mai montat piesa, la Craiova, în urmă cu câteva sezoane. Prezenta variantă e una de tip neoclasic. Regizorul a preferat o abordare care mizează pe acurateţe, consecvenţă stilistică şi pe buna funcţionare a maşinăriei scenice, în sensul de ansamblu a tot ceea ce se află la rampă. Bocsárdi László nu vrea să revoluţioneze; s-a simţit confortabil artistic în textul irlandezului Synge pe care l-a înscenat în litera şi spiritul lui. A intervenit doar cu câteva elemente care „naturalizează" acţiunea în ţinuturile secuieşti, hanul de ţară devenind un loc unde se fierbe pălinca, iar leguma dominantă a micii aşezări rurale e cartoful. O altă intervenţie a fost transformarea grupului de fete care roiesc în jurul Năzdrăvanului, într-o ceată de flăcăi.

Lumea din *Năzdrăvanul Occidentului* e un univers limitat, închis în sine, ale cărui conexiuni cu exteriorul sunt sporadice. Existenţa lui se derulează după un socioritm propriu, alimentat de păhărelele de tărie, al căror efect este că fac totul posibil. Personajele nu au nici ele prea multă istorie, evoluează puţin, iar treburile şi obiceiurile locului sunt bulversate de apariţia unui străin şi, mai ales, de povestea teribilă pe care o spune acesta. Iniţial temător, el povesteşte cum şi-a omorât tatăl, despicându-i ţeasta cu o unealtă agricolă! În ochii sătenilor, grozăvia e un act de teribilă bravură, iar atentatorul devine vedeta momentului, fiind proclamat Năzdrăvanul Occidentului! Synge şi-a subintitulat piesa „comedie", iar cheia de lectură este aceea a umorului negru. Ce poate fi comic într-un omor? Nepotrivirea, paradoxul, plasarea ironică. Sătenii îl admiră pe acest fugar a cărui

„vitejie" este, în fapt, o oroare. Absurdul, nepotrivirea, nefirescul căutat acestea sunt mijloacele pe care Synge le utilizează la nivel dramatic şi pe care Bocsárdi László le potenţează scenic. Cu buna măsură a lucrurilor făcute temeinic. Nu există în spectacol nici o stridenţă, nici un exces, după cum nu simţi nici vreo lipsă. Mecanismele echipei au funcţionat impecabil şi de această dată. Scenografia, costumele, muzica s-au adecvat viziunii regizorale, i-au dat formă scenică; actorii, de asemenea, oferind, cu toţii, încă o probă a profesionalismului lor. Fiecare interpret şi-a susţinut partitura conştientizând că reuşita întregului depinde de omogenitatea performanţelor individuale. Meritele se împart între Bocsárdi şi fiecare artist înscris pe afiş. Iar beneficiul este, neîndoielnic, al privitorului. Când voi reveni la Sfântu Gheorghe, va fi pentru teatru, pâinea coaptă pe vatră şi *kurtöskolács.* Exact în această ordine.

Teatrul Maghiar de Stat „Tamási Aron" din Sfântu Gheorghe – Năzdrăvanul Occidentului **de J.M. Synge, regia Bocsárdi László. Scenografie: Bartha József. Costume: Dobre Kóthai Judit. Muzica: Konzcei Arpad. Cu: Pálffi Tibor *(Christopher Mahon),* Nemes Levente *(Bătrânul Mahon),* Szábo Tibor *(Michael James Flaherty),* Peter Hilda *(Pegeen Mike),* Mátray Lászlo *(Shawn Keogh),* Veress Lászlo *(Philly O'Cullen),* Komives Mihaly *(Jimmy Farrell),* Bicskei Zsuzsanna *(Văduva Quinn),* Nagy Alfred *(Samuel Tansey),* Márton Lóránt *(John Brady),* Dioszegi Attila *(Willy Blake),* Kolcsár József *(Jackie McLaughlin).* Data reprezentaţiei: 23 septembrie 2006.**

Constantin PARASCHIVESCU

Vaslui
Focşani

Estivale

La jumătatea lunii iulie, trupa de tineri care ne-a încântat în februarie la Vaslui cu premiera originalului spectacol *Mantaua* de Gogol (Teatrul GET), a riscat întâlnirea şi cu spectatorii bucureşteni, mai avizaţi. Oarecum motivat, având în vedere lipsa contactului frecvent în orăşelul moldav cu principalele realizări teatrale şi personalităţi artistice ale ţării. Al lor şi chiar al inimoşilor realizatori ai spectacolului, soţii Sandu şi Iuliana Maftei, legaţi mai mult de preocupările teatrale ale urbei apropiate, Bârladul, unde sunt scenografi. Au cutezat şi au fructificat generoasa iniţiativă a Teatrului Nottara de a găzdui, în sala Studio, în lunile de vară, când stagiunea se închide, spectacole în montare mai simplă ale unor colective din ţară, proiecte independente ale unor protagonişti, laolaltă cu unele producţii proprii. Au fost, de pildă, *Soţul păcălit* de Molière, *Uzina de plăceri S. A.* de Valentin Nicolau, *Variaţiuni enigmatice* de Emmanuel Schmitt, iar dintre cele găzduite, pe lângă *Mantaua* amintită, două spectacole ale teatrului din Focşani, *Flori, filme, fete sau băieţi* de Mimi Brănescu şi *Angajare de clovn* de Matei Vişniec, bijuteria juvenilă cu Irina Duţă şi Toma Cuzin, regizată de Carmen Lidia Vidu, «*o staţie...*» de Peca Ştefan, adoptată de Teatrul de Comedie, o serie de monologuri interpretate de Răzvan Vasilescu, Niculae Urs, Diana Ciubernea.

Cei doi sufletişti care au realizat la Vaslui ***Mantaua***, soţii Maftei, au fost bine inspiraţi recurgând la o modalitate metaforică de interpretare, prin gest şi expresie, cu o ingenioasă subliniere muzicală în melodii ruseşti. Iar echipa de 12 tineri liceeni care au executat-o, în frunte cu incredibilul creator al eroului principal Akaki Akakievici, s-a întrecut pe sine, evoluând fără inhibiţii, sigur şi omogen. Am spus „incredibilul", întrucât Vlad Tabără e o poezie întruchipată, transfigurat total în rostul său de scrib funcţionăresc, concentrat şi cu aură senină pe faţă, care-l detaşează ca într-un zbor cu toată fiinţa. Spectacol încununat pe merit şi în capitală cu aplauze pentru prospeţime şi farmec.

Am văzut într-o seară şi farsa tragică mult jucată la noi şi în lume ***Angajare de clovn*** de Matei Vişniec. Un spectacol realizat de Mihai Lungeanu la Teatrul Municipal „Maior Gheorghe Pastia" din Focşani, în stagiunea 2003–2004, cu trei actori: Adrian Damian (*Nicollo*), Adrian Ciglenean (*Filippo*), Florin George Rusu (*Peppino*). Cu inspirată fantezie comică, insistenţă pe detalii, individualizări optime, reacţii demonstrative. Nu se accentuează rivalitatea foştilor prieteni clovni pentru şansa angajării, ci ridiculizarea reciprocă şi fizionomia veştejită. Nu se face caz de claustrare în faţa uşii care nu se deschide şi poate da într-un alt tărâm, ci se ironizează derizoriul tentativelor de a cuceri o iluzie. Când se deschide în final uşa, de dincolo de ea se iveşte o matahală de gunoier, care înghesuie într-un tomberon hainele agăţate în cuiere de autoamăgiţii clovni. Dincolo de unele lungimi, spectacolul are coerenţă teatrală şi umor trist.

Pe scenă şi în unde

Uşile lui Vişniec şi surprize la „Majestic"

Pe la jumătatea lunii februarie, Alice Barb a prezentat, la Centrul de proiecte culturale ARCUB, ***Uşa*** de Matei Vişniec. Piesă într-un act, scrisă prin anii '80, pe tema fricii, cum îşi intitulase atunci autorul, de altfel, şi o altă lucrare, *Sufleorul fricii*. Cu un personaj numit Bruno, care se iveşte şi aici, excentric şi surprinzător ca un histrion. Dar *uşa* e şi un motiv predilect al autorului, folosit şi în *Angajare de clovn*, o sugestie de trecere riscantă, o delimitare de necunoscut, de mister, de nefiinţă. În faţa ei, personajele se văd situate într-un spaţiu al aşteptării impuse, iritant şi constrângător. Viaţa, ca într-o sală de aşteptare, sau anticameră a morţii. În *Angajare de clovn* mai e numită „axa de simetrie a piesei". În *Uşa* un personaj o numeşte „o iluzie, un vis stupid", iar Valentin Silvestru, analizând dramaturgia lui Vişniec, e de părere că „*Uşa* e piesa emblematică pentru starea numită de autor *aşteptare*. Sunt scaune şi o uşă. De dincolo de ea se aud lucruri înfiorătoare [...] E o situaţie raportabilă la un moment de teroare" (Matei Vişniec, *Teatru*, vol. I, Editura Cartea Românească, 1996, pag. 29). Regizoarea reţine nota emblematică de *aşteptare*, dar din altă perspectivă, întrucât situaţia de teroare nu se mai justifică după douăzeci de ani. Creează o poveste cu destine diverse, precis conturate, într-un spaţiu enigmatic situat în faţa unei uşi de dincolo de care nu se aud lucruri înfiorătoare. La fiecare bătaie nerăbdătoare şi iritată în uşă, însă, picură de sus pe capul şi pe hainele protagoniştilor un strop de materie moale, albă, ca un bobârnac, despre care se spune că poate aduce noroc... „Uşa unui

capăt de drum asumat". Din patru personaje regizoarea reține trei, cărora le trasează repere distincte de comportament, parcă mai conturate decât ale textului – femeia care vrea să se reculeagă, cu un teanc de cărți în poală și veșmânt negru de călugăriță (excelentă compoziție a Ceraselei Iosifescu), soldatul isterizat de iminența perpetuei agresiuni (foarte mobil în neliniște George Ivașcu), bărbatul cu alură de histrion ce se recomandă Bruno și ar vrea să devină *el însuși* (cu spectaculoase efecte excentrice la Claudiu Bleonț). Perspectivă existențială conturată în cheie tonică, amuzant și cu haz superior. Când soldatul ripostează cu detunătura puștii la ce tot pică de sus, de fiecare dată cade din aer o pasăre moartă, sporind nedumerirea. În final, trecerea prin ușă, spre lumină și muzică serafică, nu se poate face ținându-se toți trei de mână, ci fiecare singur, separat. Viziune logică, plasticitate a imaginii scenice, elocvență a personajelor, ritm și expresivitate a jocului. Ar fi de spus, doar, în legătură cu proiectul Centrului cultural ARCUB, că piesa nu este „jucată acum pentru prima dată pe o scenă din România", cum menționează caietul-program, ci eventual a doua oară, întrucât la începutul anilor '90 s-a jucat la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani în regia lui Ovidiu Lazăr, după cum aflăm din comentariul domnului Ștefan Oprea inclus în volumul *Căruța lui Thespis* (Editura Opera Magna, Iași, 2005, pag. 234).

Iar spre sfârșitul lui februarie, surpriză: motivul ușii într-o altă accepțiune. Mi-o revelase tot Vișniec, în piesa lui ***Mansardă la Paris cu vedere spre moarte***, la o audiție a teatrului radiofonic, găzduită de barul „Majestic" în martie 2004. O văzusem reprezentată și la Festivalul Național de Teatru din același an, în interpretarea Teatrului Național din Cluj-Napoca, într-o montare de Radu Afrim. N-am reținut atunci motivul ușii, deoarece nici pentru autor nu mai era un reper dramaturgic, ci doar o sugestie în particularizarea eroului principal, filosoful Emil Cioran. „Doamnă, eu nu fac decât să caut o adresă... propria mea adresă, pentru că locuiesc undeva prin cartier, am chiar și o cheie, poate că este cheia de la propriul meu apartament, nu știu... Iar în cartierul ăsta sunt atâtea uși... Uitați-vă... Sute și sute de uși... Iar eu nu am decât o singură cheie... Cum să mă întorc acasă, cum să găsesc ușa cea bună când memoria mea se fărâmițează?". Ușa *cea bună*, așadar, *căutarea* deci, într-o stare specifică personală. Mi-a atras atenția, cred, și datorită fidelității față de nuanțele textului, transpunerea radiofonică a lui Mihai Lungeanu, un regizor atent la sensurile multiple și uneori mai subtile ale cuvântului; totodată, prin fericita particularitate de rostire a interpretului principal distribuit aici, Virgil Ogășanu, care transmite, cu ezitări de efect, căutarea cuvintelor potrivite în fraze, nu debitarea lor premeditată. Altfel spus, fărâmițarea de care vorbea chiar personajul, indicată și definitorie. În relație rezonantă cu Irina Petrescu (*Distinsa Doamnă care face firimituri* și *Femeia în alb*), Mihai Dinvale (*Orbul cu lunetă*, *Profesorul de filozofie*, *Șeful secției apatrizi*), Coca Bloos (*Dactilografa*, *Bocitoarea*) și alte prezențe remarcabile, cu *„frère Jacques"* și acordeonul din ilustrația muzicală a lui Stelică Muscalu, înregistrarea se impune ca o realizare valoroasă a teatrului sonor, deosebit de fidelă semnificațiilor originale și revelatoare chiar în paradoxurile lor, proprii filosofului evocat, stabilit în Franța, cu vână perpetuă de Rășinari. „Nimeni n-a știut că eu, în Franța, n-am avut umbra cu mine".

Până la următoarea surpriză din acest loc privilegiat de pe Calea Victoriei, mai notez realizarea serialului în șase episoade ***Roșu și negru*** după Stendhal, în traducerea lui Gellu Naum, dramatizarea Rodicăi Suciu-Stroescu și regia artistică a lui Cristian Munteanu, cu Cristian Iacob în rolul lui Julien Sorel, Valeria Seciu și Alexandru Repan, (*Doamna* și *Domnul de Renal*), Mircea Albulescu

(*Marchizul de la Mole*), difuzat la Radio România Cultural din 20 martie 2006, Ziua Internațională a Francofoniei, până pe 25 martie și la 164 de ani de la moartea scriitorului. Redactor și producător Domnica Țundrea, autoare și a unui substanțial caiet-program, cu opinii despre autor semnate de Emile Zola, Hippolyte Taine, Șerban Cioculescu, Perpessicius, Tudor Vianu și alții. „Am încercat să pătrund în *intimitatea* creatorului în momentul *invenției* romanului", mărturisește semnatara dramatizării, ceea ce s-a transmis elocvent prin măiestria coordonării artistice a lui Cristian Munteanu. Și tot hărnicuța Domnica păstorește prima înregistrare radiofonică a piesei *Timon din Atena* de William Shakespeare, în adaptarea și regia artistică a lui Mihai Lungeanu, difuzată de ziua de naștere a dramaturgului și inclusă în programul Festivalului Internațional Shakespeare de la Craiova. Cu Florin Zamfirescu în rolul titular, montare caracterizată de profesionalism.

3 iulie 2006. Proiect *Phonograme*, coordonat de Luiza Mateescu, inginer de sunet. „Spațiul sonor în lumini și umbre", adică. Audiție cu ***Pâlnia și Stamate***, „roman în patru părți de Demeter Dumitrescu-Buzău, scriitor cunoscut sub numele pseudonim de Urmuz", anunță un crainic. Scenariul, regia artistică și încă ceva ce voi auzi la sfârșit, Gavriil Pinte. Difuzat în august 2004. N-am știut... În sunet de flaut, cu reverberații din alte sfere („Auto-Kosmosul infinit și inutil"?), mai multe voci de bărbați încep să rostească bizarul text, cu accentuări apăsate pe câte un cuvânt neașteptat sau banal din frază („calambururi de esență sofistică prin duplicitatea de sens a cuvintelor" – Tudor Arghezi), halou acustic, reluări, reveniri etc. Ciulesc urechea la lectura indicației că „această cameră, veșnic pătrunsă de întuneric, nu are nici uși, nici ferestre și nu comunică cu lumea din afară", o clipă atent la cuvântul „uși", dar cum nu era decât un detaliu oarecare, am reținut descrierea spațiului, fără comunicare cu lumea din afară, întâlnit și în unele construcții figurative ale lui Vișniec din același registru parabolic al absurdului. Cum vocile alternau parcă într-un dialog, completându-se și întrerupându-se pentru o nedumerire, o mirare, o precizare sau o subliniere de efect, m-am pomenit de la un moment dat să încep să recunosc identitatea interpreților, tonalitatea și stilul, cu dicția măsurată a lui Claudiu Istodor, de pildă, octavele joase ale lui Ion Chelaru, insinuările scurte și fără echivoc ale lui Gheorghe Dinică, modulațiile de catedră ale lui Constantin Codrescu. Și alți auditori erau prinși de recunoașterea vocilor, pronunțând câte un nume – cineva l-a pomenit și pe Ion Caramitru – și primind o confirmare tacită de la vecini. Când colo, la sfârșit, aud o formulare neobișnuită atât la radio, cât și în alte modalități spectaculare: „interpretarea textului"... Cum adică? Păi, cei identificați de noi, ce-au făcut, n-au interpretat textul? Da, dar nu erau ei, ci Gavriil Pinte însuși, care și-a asumat astfel o contribuție sonoră inedită la realizarea proiectului. Ne-a păcălit. Și, în spiritul ghiduș al textului, s-a amuzat. Ei, iacă surpriză, ceva ce nu ne-am fi imaginat! Domnul Pinte e inventiv și original, ne-a plimbat nu de mult cu *Un tramvai numit Popescu* pentru o evocare poetică, a folosit insinuarea prealabilă a replicilor ca dintr-un plan sonor lăuntric în *Năpasta*, și acum..." Un joc, spectacol acustic – zice dânsul. Parodie actoricească – apropiere, nu copiere". Mă rog, dar un joc încântător. Ce ne mai pregătește? Sunt dator să menționez excepționala muzică originală și interpretarea la flaut a lui Ion Bogdan Ștefănescu, performanțele sonore ale coordonatoarei de proiect Luiza Mateescu, prezența ca producător a Domnicăi Țundrea și a Irinei Soare, redactor.

Luminița VARTOLOMEI

Operă

Dincolo de cortina întredeschisă

Nu-mi permit să întârzii nici măcar la spectacolele de serie (necum la premiere!), căci nu fac parte dintre cronicarii dispuși să judece o operă sau un balet chiar și atunci când au venit de-abia la jumătatea primului act sau au plecat înainte de sfârșitul ultimului; după cum spunea cândva despre mine, unor prieteni comuni (pe atunci), tenorul și criticul muzical (iar astăzi), regizorul și directorul Cristian Mihăilescu, dacă nu mă aflu în sală din clipa când dirijorul a ridicat pentru întâia oară bagheta și până la aplauzele finale, atunci... nu scriu.

Așa se face că nici la ultima premieră a Operei Naționale din stagiunea 2005–2006, ***Decebalo***, n-am întârziat, numai că, până să reușesc să cumpăr un program de sală, a și bătut al treilea gong. M-am strecurat grăbită înăuntru, unde mă aștepta cea mai mare surpriză a carierei mele de spectator: sala era absolut goală și cufundată în beznă!

Firește că, dacă aș fi un cronicar-model, din aceia care frecventează cu sfințenie conferințele de presă și repetițiile generale, aflând din vreme până și cele mai neînsemnate detalii din „bucătăria" noilor montări, aș fi știut că „cea dintâi operă barocă reprezentată în România" (cum spunea anunțul teatrului, pe care l-am primit prin poșta electronică) urma să se joace cu publicul pe scenă...

De ce oare s-a preferat această formulă, nu-mi explic.

Din grija că nu se vor găsi în București destui curioși care să populeze sala, la un gen care în străinătate face furori? Nu, din moment ce gradenele instalate în spatele cortinei au fost neîncăpătoare pentru toți doritorii a beneficia de un loc.

Din teama că muzica nu va răzbate până la galerie? Nu, de vreme ce eu, din ultimul rând al sălii, am auzit-o perfect, în pofida cortinei care mă despărțea de interpreți.

Din ambiția de a folosi un spațiu de joc neconvențional, așa cum (cu rost uneori, dar adesea cam fără rost) fac astăzi mai toate teatrele dramatice? Da, asta da!

Victimă a acestei mode păgubitoare, m-am resemnat să urmăresc reprezentația din postura, niciodată până atunci încercată, a posesorului unui loc fără vizibilitate (cum încă mai există în vechile teatre de operă din lumea largă). Mai precis, vedeam doar ceea ce se petrecea în mijlocul scenei, în dreptul unei deschideri a cortinei, lată de vreo doi–trei metri. Și mai vedeam, ițindu-se deasupra fosei, un bărbat așezat la o măsuță și având în față o partitură și un calculator: era responsabilul cu traducerea simultană, proiectată nu pe ecranul special amplasat deasupra scenei, ci – alb pe albastru deschis – direct pe fundalul montării.

Bineînțeles, admițând că privirea mea (cu minus 6 dioptrii!) ar fi bătut până acolo, oricum nu mi-ar fi fost accesibile decât cuvintele din mijlocul fiecărui rând. Din fericire, opera fiind una italiană, iar cântăreții având o dicție impecabilă, textul se-nțelegea binișor, chiar dacă limba lui era aceea folosită demult de tot, tocmai în prima jumătate a secolului XVIII (și nu XVII, cum scria în anunțul e-mail). Evident însă, acțiunea propriu-zisă îmi era cu totul incomprehensibilă, și așa mi-a rămas și după ce, ajunsă acasă, am citit din programul de sală rezumatul ei. Ce căuta oare Decebal al nostru ca prizonier de război la Roma, în vremea împăratului Titus Flavius Domitianus, adică în perioada 86–91 d.Chr.? (În realitate, pe atunci dacii îi bătuseră în așa hal pe romani, încât până și când au fost învinși, la Tapae, tot

au obținut o pace extrem de favorabilă!). Cât despre păienjenișul absurd de intrigi politico-amoroase în care bietul rege al Daciei a fost vârât de către libretistul operei *Decebalo*, astăzi necunoscut (dacă e să judecăm după același program de sală), nu mai are rost să vorbim...

În schimb, muzica napolitanului Ortensio Salvatore Leonardo di Leo (1694–1744) este încântătoare, iar interpretarea echipei de cântăreți (cinci la număr) și instrumentiști (abia de două ori mai mulți), admirabilă. Cât privește regia, scenografia și coregrafia, ceea ce am putut zări prin cortina întredeschisă pare a fi deosebit de promițător; dar, firește, înainte de a mă pronunța definitiv, voi aștepta *să văd cu adevărat* spectacolul, cu care probabil că Opera Națională își va deschide noua stagiune.

Ciudat mi se pare însă faptul că programul de sală nu suflă o vorbă nici despre regizorul Răzvan Dincă (conform anunțului e-mail, aflat la debutul său în gen), nici despre *Collegio Stravagante* și despre concertmaestrul acestei formații, Mihail Ghiga – nume cunoscute auditorilor de concerte, dar defel familiare celor ce frecventează spectacolele lirice. Și apoi, n-ar fi fost interesant să ni se relateze tuturor (specialiști și nespecialiști) împrejurările prin care Opera bucureșteană a ajuns să monteze această partitură, despre care ni se spune că se află, în copii-manuscrise, la Paris și la Milano?

Opera Națională din București – Decebalo. **Operă de Leonardo di Leo. Regia: Răzvan Dincă. Scenografia: Viorica Petrovici. Coregrafia: Liliana Iorgulescu. Conducerea muzicală: Tiberiu Soare. Orchestra: *Collegio Stravagante*. Soliști: Adrian-George Popescu (*Decebalo*), Iulia Surdu (*Giulia*), Claudia Codreanu (*Flavio*), Sorin Dumitrașcu (*Domiziano*), Agatha-Patricia Deheleanu (*Domizia*). Data premierei: 23 iunie 2006.**

VARIA

Elisabeta POP

Grădinița – pepinieră pentru viitori artiști și viitori spectatori

Zilele trecute am avut prilejul să asist la o manifestare ce putea fi una de rutină, dar n-a fost deloc așa: anume, o după-amiază dedicată Teatrului cu păpuși și Teatrului cu copii-artiști pentru copiii din grădinițe. Și nu numai...

Invitația am primit-o din partea unei educatoare inimoase. Suita de reprezentații teatrale încheia... spectaculos, **la Oradea**, un **Simpozion național** (ajuns la ediția a IV-a), intitulat ***„Grădinița în reformă – responsabilitate și eficiență"***.

Habar n-am dacă, după întâlnirile și expunerile teoretice, doamnele educatoare (nu este, chiar nu este – oare de ce – nici un bărbat-educator?) s-au edificat asupra eficienței muncii lor cu copiii, un lucru știu însă, că ceea ce am văzut, vreme de 3–4 ore, acolo, în spațiul foarte curat, îngrijit și plin de flori și de verdeață al Grădiniței nr. 52 (vai, ce bun exemplu este pentru cei mici *locul* unde învață și se joacă!) a fost rodul nu doar al capacităților intelectuale, al inteligenței și priceperii artistice a educatoarelor, ci și rodul unei iubiri neprefăcute, sincere și entuziaste a acestora.

Am urmărit opt spectacole, din care două–trei pe CD, cu explicații detaliate din partea educatoarelor. Cele „pe viu" au fost încântătoare și pline de farmec.

Cu mijloace dintre cele mai simple și la îndemâna oricui, foarte tânăra Ioana Klein a adus micilor spectatori – actori, în același timp – cele patru anotimpuri, sensibilizându-i la gerul aspru al iernii, la vuietul mării, la răpăitul ploii repezi de primăvară, la apariția curcubeului, la gustul căpșunelor zemoase, mâncate cu poftă în toiul verii, la frunzele îngălbenite ale toamnei... Incredibil, cu un föhn, trei umbrele, conuri de brad, o stropitoare, niște fulare și niște bucăți de mătase, cuburi de gheață și, firește, toate scăldate în muzica lui Vivaldi. Culorile, pipăitul, auzul, văzul, toate au fost puse la încercare, așa, ca-ntr-o joacă...

Într-un alt spectacol, de nici douăzeci și cinci de minute, condus de tânăra educatoare (de la Grădinița nr. 20) Ana Florea, studentă la Actorie în penultimul an, l-a jucat ea însăși pe Puck, iar cei mici au interpretat, cu sensibilitate maximă, trista poveste a *Soldățelului de plumb*, o dramatizare semnată de... regizoare. Viitoarea actriță ar fi dat cu acest spectacol un bun examen de an.

Două inimoase și excelente educatoare, ele însele mari iubitoare de teatru, pe numele lor Mimi Vancea (cea care m-a și invitat, de fapt) și Geta Laza, au jucat un întreg spectacol destinat copiilor din Grădinița nr. 10 (un loc de unde nu-ți mai vine să pleci, fiindcă sunt mai multe flori pe coridoare decât în serele specializate și unde e o curățenie exemplară, sunt sute de jucării, desene, covoare moi și... multă dragoste). Au rostit textul cu vervă, cu inteligență și cu umor, povestindu-ne cum ajung legumele în... ciorbă. Au animat legume de tot felul, ingenios făcute tot de ele, o oală mare de... carton și o muzică veselă ce însoțea versurile rostite cu voioșie de menestrel. Dansau pentru noi, în drum spre... oală, vinete și morcovi, cartofi și varză creață, pătrunjel și salată, castraveți și roșii...

Doamna Samica Boghiu de la Grădinița nr. 9 a adus un spectacol foarte frumos dedicat primăverii. Într-un decor verde, pe trei niveluri, evoluau personajele cele mai diverse: soarele, vietățile naturii, animale și plante, flori și fluturi, ba chiar și o simpatică ladă de gunoi (interpretul și-a luat rolul în serios), fiindcă cei mici trebuie, nu-i așa, să învețe cât de importantă este o natură curată.

Costume adecvate, lucrate atent și cu fantezie, bănuiesc, de mămicile grijulii, elemente de recuzită, muzici potrivite, și, nu în ultimul rând, entuziasmul și firescul remarcabil al interpreților-copii. Și o imensă bucurie pe chipurile lor inocente.

Un alt spectacol (Grădinița nr. 54), educatoarele-instructoare Rodica Lezeu și Eleonora Curtui) a folosit tehnica cunoscută a teatrului cu păpuși pentru a le vorbi copiilor, pe un ton nicidecum didactic, despre efectul plantelor medicinale, despre cum să se ferească de răceli și boli. Copiii, se știe, sunt gata să devină pe loc doctori, numai să le permiți să-ți „dea injecții" sau să-ți administreze medicamente.

Câteva modalități simple de a-i face fericiți pe cei mici ne-au oferit și doamnele educatoare Lidia Petrică, Loredana Mirițescu (Grădinița nr. 56) și doamna Rodica Boța (Beiuș), demonstrând, practic, cum se pot confecționa și mânui păpușile, cum prind ele viață dacă au în spate copii sau educatoare care le iubesc și le însuflețesc cu inteligență și imaginație. Au venit la întâlnire țanțoși rățoi, elefanței greoi, iepurași isteți, ursuleți, cățeluși tandri și pisicuțe miorlăite.

Moderatoarele acestei întâlniri – doamnele Voichița Vancu și Maria Nan – precum și doamna inspectoare Maria Ivănescu au subliniat, în intervențiile lor, importanța unor asemenea spectacole, care, chiar dacă nu ating, artisticește, perfecțiunea, sunt sigur binevenite, fiindcă dezvoltă simțul artistic al copiilor, le trezesc gustul și interesul pentru spectacolul teatral. Ei pot fi mâine actori (câți din marii artiști nu-și încep poveștile despre cum au ajuns pe scenă cu „eram la grădiniță, aveam vreo 4–5 ani, când...") dar, mai ales, au o șansă în plus să ajungă buni spectatori, ceea ce nu e deloc puțin...

NOI ÎN LUME

Raluca TULBURE

Praga 2006

După 20 ani, Praga mi s-a părut același oraș superb, încărcat de istorie, cu clădiri vechi de un farmec aparte, bine păstrate, cu străduțe mici și înguste în mare parte în centru. Orașul este de vis... și 'de aur'. Se vede că este un oraș turistic, pentru că e plin de turiști și de tentații. Primii se plimbă în grupuri bine organizate, fiecare ghid încercând printr-un obiect (umbrelă, șapcă, un băț cu 2–3 panglicuțe colorate în vârf) să-și diferențieze grupul său de altul, iar tentațiile au forme variate: cristal de Boemia, bijuterii din aur, bere adevărată, șepci, tricouri și alte accesorii cu logo-ul „Praha". Nu știi în ce parte să te uiți ca să nu pierzi nimic din farmecul orașului de pe Vâltava. Staré Město (Orașul Vechi) este un muzeu în aer liber. Piața Staromestske Námestí adună la fiecare oră fixă zeci de curioși în fața orologiului. La prima bătaie a gongului, câteva păpuși execută un „program artistic": un schelet trage de sfoară un clopoțel, un oștean își plimbă amenințător sabia prin aer, un altul sună din trâmbiță și câteva păpuși se rotesc în turnul ceasului uitându-se pe rând la noi prin două ferestruici. O ploaie de blitzuri începe să imortalizeze mișcările. Dacă nu te miști rapid, riști să rămâi fără poză, căci păpușile nu acceptă bisuri. Un element central al pieței este biserica Tyn. Turnulețele ei seamănă cu cele ale unui castel din desenele lui Walt Disney și simbolizează poziția bărbatului față de femeie (deși îți par la aceeași depărtare, unul este cu un pas înaintea celuilalt... care o fi bărbatul și care femeia?). În piață poți să bei o bere bună, poți să-i admiri pe actorii și cântăreții ambulanți sau poți să-ți iei bilet la vreun concert de Mozart de la vânzătorii îmbrăcați în haine de epocă.

Toate aceste imagini mi-au revenit în minte în cele câteva zile în care am participat la cea de a X-a ediție a **Festivalului mondial de teatru de păpuși**, alături de Teatrul TĂNDĂRICĂ, în perioada 1–10 iunie 2006. Ceea ce urmează nu va fi o cronică propriu-zisă despre Festival, pentru că „am venit, am jucat, am plecat".

Festivalul din acest an a reunit trupe și păpușari din toate colțurile lumii, comitetul de selecție vizionând peste 250 de casete video, iar în selecția finală au rămas 46 de spectacole din China, Olanda, Danemarca, Irlanda, Italia, Slovenia, Croația, Republica Cehă, Portugalia, Bulgaria, România, Spania, India, Belarus, Thailanda, Ucraina, Luxemburg, Iran, Cipru, Rusia, Anglia, Grecia, Germania, Argentina, Africa de Sud, Bosnia și Herțegovina, Polonia, Kenya, Franța. Juriul a avut în componență personalități cunoscute în domeniul animației ca: Ronny Aelbrecht (președinte UNIMA, Belgia), Behrouz Gharibpour (membru în Comitetul Executiv UNIMA Iran), Sid-Ahmed Meddah (președinte UNIMA Tunisia), Cristina Petre (România, păpușăreasă din Oradea, plecată în America, măritată cu un sârb, stabilit la Praga), Miryam Menfis Reategui Espinoza (Director al Centrului Cultural Nosotros –ASSITEJ, Peru). În total, au fost acordate 7 premii, sub forma unor splendide cupe din cristal de Boemia, după cum urmează – **Cel mai bun**

spectacol: *Holstomer*, Teatrul din Brest, Belarus; **Cea mai bună creație artistică**: *Ochiul de sticlă*, Buenos Aires, Argentina; **Cea mai bun spectacol original**: *Faust*, Teatrul Tăndărică, România; **Cea mai bună scenografie**: *Hercules*, Teatrul Kuliska, Rusia; **Cel mai bun regizor**: Lary Zappia pentru spectacolul *Pădurea Stibor*, Teatrul de păpuși din Rijeka, Croația; **Cel mai bun actor**: Dimităr Todorov pentru rolul principal din *Lampa lui Alladin*,Teatrul Alladin, Sofia, Bulgaria; **Cel mai bun mânuitor**: Panta Rhei, t'Magisch Theatre, Maastricht, Olanda; **Cel mai bun spectacol tradițional**: Mitul lui Rahoo și al eclipsei de lună, „Joe Louis" Theatre Bangkok, Thailanda.

Lăsând la o parte aceste aspecte comune multor manifestări de gen din lume aș vrea să mă refer la povestea cea mai interesantă pe care am aflat-o la Praga, istorisită de directorul Festivalului, domnul Todor Ristiè. Un sârb, stabilit de peste 25 de an la Praga, căsătorit cu o româncă (fostă studentă a Nataliei Dănăilă la Iași) și care a făcut din păpușărie o afacere extrem de profitabilă. A început cu păpuși făcute de el și vândute la capătul Podului Karlova, apoi încet-încet profitul l-a investit în deschiderea unei fabrici de construit păpuși unde lucrează peste 70 de muncitori, a cumpărat sedii de teatre în centrul istoric al orașului, unde trupa lui prezintă în fiecare zi câte 2–3 spectacole, mai ales pentru turiștii străini, are magazine pentru comercializarea păpușilor, două hoteluri, un restaurant. Angajații lui sunt români, bulgari, sârbi. Ediția din acest an a Festivalului a fost plătită integral din banii lui Ristiè. Deci, un festival privat ce a întrunit adeziunea tuturor participanților, dar nu și a oficialităților care ar fi trebuit să fie mândre că în orașul „păpușilor"există un eveniment de o asemenea amploare.

Todor Ristiè are de gând să înființeze o organizație internațională care să cuprindă pe toți păpușarii, bazele ei punându-se chiar în timpul festivalului și care nu are nimic în comun cu UNIMA. Există și o Academie de Arta Animației (are deja 5 ani) cu studii de 2 ani în producție, dramaturgie, tehnologie, scenografie, teorie, istorie, critică și care primește studenți din toate colțurile lumii.

Trupa de teatru prezintă pe durata Festivalului două spectacole Mozart: *Don Giovanni* și *Nunta lui Figaro*. În repertoriu are și alte producții care combină toate tehnicile de teatru de păpuși și care se constituie într-o mare atracție pentru toți cei ce vizitează Praga. Actorii joacă tot timpul anului, luându-și vacanță prin rotație și de multe ori primesc și alte îndeletniciri pe care le duc la capăt cu bucurie.

Există și un muzeu ce aparține tot lui Todor Ristiè și care își are sediul într-un spațiu din secolul al XVI-lea, pe una dintre arterele turistice cele mai cunoscute, lângă Karluv-most (podul Karol), care deține o colecție remarcabilă și veche. Muzeul a fost inundat de câteva ori, dar a renăscut din propria-i cenușă și este zilnic vizitat de sute de turiști.

Magazinul cu păpuși „Djepeto" combină cea mai bună tradiție păpușărească din Europa Centrală cu cercetarea modernă a creativității copilului în procesul producției. Combină manufactura originală cu tehnologiile moderne și materialele naturale. Cel mai cunoscut concept este Toșa, păpușa pe care copilul o poate construi singur.

Am fost impresionată de tot ce am văzut și auzit, m-am bucurat de întâlnirea cu Codruța (o persoană exterm de entuziastă, de prietenoasă și foarte mîndră că este româncă), cu Rod și cu toți ceilalți care ne-au făcut să ne simțim ca acasă. Și m-am mai bucurat de ceva: că există un loc pe acest pământ unde meseria de păpușar poate hrăni nu numai suflete, ci poate fi un mijloc de trai mai mult decât decent, poate aduce profit. Pentru asta este nevoie de pasiune, talent, minte!

Ilinca STIHI, Attila VIZAUER

„Brand" la Festivalul Internațional „Henrik Ibsen" de la Oslo

Proiect special al Teatrului Național Radiofonic realizat în timpul directoratului onorific al doamnei Cătălina Buzoianu, spectacolul ***Brand***, a avut premiera la Biserica Lutherană din București. Gândit în ideea de a transforma spațiul sacru într-un actor al piesei ibseniene, spectacolul și-a găsit cu greu locații, stârnind, nu de puține ori, discuții aprinse legate de oportunitatea demersului teatral în incinta unei biserici. De aceea, reprezentațiile nu au avut ritmicitate, iar montarea a suferit numeroase schimbări în funcție de provocarea diferitelor spații. Pe scene neconvenționale sau în biserici dezafectate, *Brand* a reușit să-și găsească însă, de fiecare dată publicul, învingând ideea preconceptă că un spectacol filosofic în versuri nu s-ar bucura de înțelegerea spectatorului contemporan. Faptul a fost confirmat și la Festivalul Internațional de la Sibiu, ediția 2005, unde a beneficiat de atmosfera specială a Bisericii Azilului, monument de secol XIII, și, de curând, la Oslo.

Ca urmare a vizitei în România a doamnei Ba Clemetsen, directoarea Festivalului Internațional „Ibsen" de la Oslo, spectacolul *Brand* a fost selecționat și invitat să participe la acest prestigios eveniment. Desfășurat între 24 august și 16 septembrie, Festivalul de la Oslo a marcat Anul Internațional „Ibsen" reunind reprezentații din toată lumea, din SUA până în Rusia, din Brazilia până-n China, din Franța până la Burkina Fasso. Această ediție omagială, a zecea a tradiționalului Festival „Ibsen", a cuprins treizeci și una de producții, epuizând, practic, repertoriul ibsenian. Unele titluri ca *Nora*, *Hedda Gabler*, *Peer Gynt* au cunoscut mai multe variante, iar altele, versiuni spectaculare în limbajul specific unor țări ca Japonia sau China. Printre personalitățile regizorale prezente pe afiș s-au numărat Bob Wilson, semnând regia unui spectacol cu *Femeia mării* din Polonia,Thomas Ostermeier cu o *Hedda Gabler* din Germania, Jon Fosse cu un original scenariu după Ibsen în premieră mondială, sau suedezul Lars Norris cu *Micul Eyolff*. Au mai existat și spectacole având la bază texte contemporane de extracție ibseniană, precum acela al artiștilor ruși de la Centrul Contemporan de Teatru și Regie de la Moscova.

Singura prezență românească, *Brand*, a fost și singurul spectacol în spațiu neconvențional și a avut loc în Biserica „Sfântul Jacob" din Oslo. Distribuția prestigioasă care îi reunește pe Gheorghe Visu, Irina Petrescu, Ana-Ioana Macaria, Adrian Titieni, Constantin Cojocaru, a reușit să treacă bariera de limbă, cu sonorități neobișnuite publicului norvegian, emoționând și susținând tensiunea marelui text ibsenian. Traducerea în norvegiană a scenariului realizat de regizor și subtitrarea au fost asigurate de o personalitate marcantă a culturii norvegiene, domnul Steinar Lone, traducător a numeroase opere din limba română, ultima apariție, care a coincis aproape cu prezența noastră la Oslo fiind „Patul lui Procust" de Camil Petrescu. Spectacolul *Brand* s-a bucurat de succes, după cum vorbesc și cronicile din presa norvegiană, care se referă la originalitatea reprezentației românilor și la interpretarea marcată de forță și dramatism a actorilor: „Ilinca Stihi a dorit să dezvăluie că drama și lupta dintre Dumnezeu și om este o parte esențială a credinței și .de aceea trebuie să fie prezentă și în slujba religioasă sau în spațiul bisericesc. Brand este una dintre

perlele pe care întotdeauna speri să le găsești în programele colaterale ale unui asemenea festival" (Therese Bjørneboe).

Deplasarea la Oslo a trupei a fost posibilă datorită susținerii financiare asigurate de *Orange*.

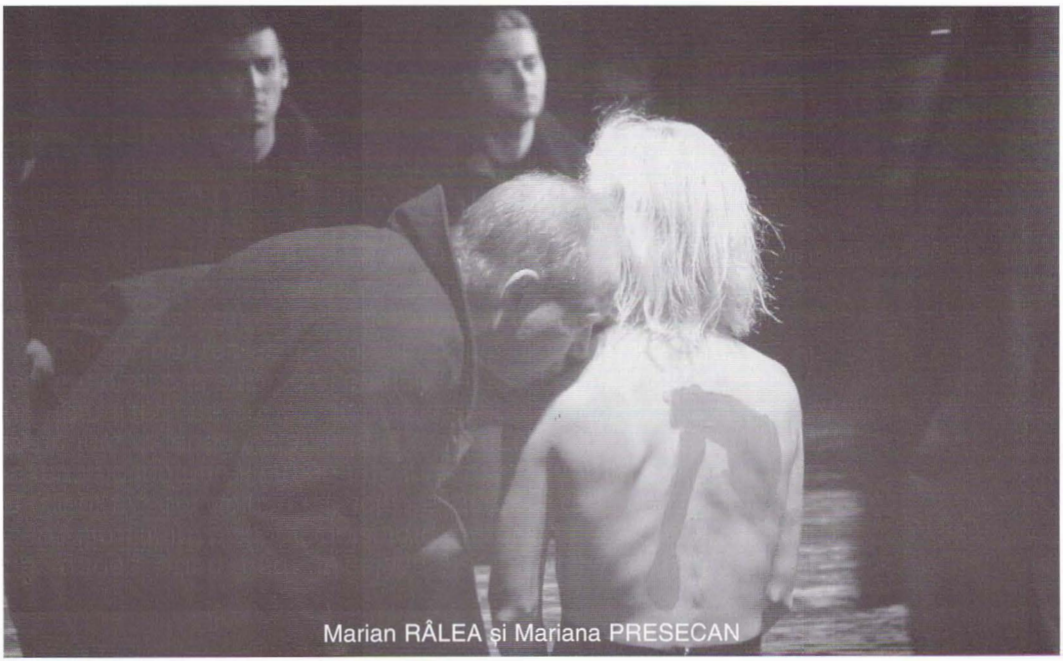
„Electra" lui Mihai Măniuțiu la Mostra Internacional de Teatro, Lisabona 16–27 iulie 2006

Ribeiro DOS SANTOS

***Electra** lui Măniuțiu a surprins publicul Festivalului MITE prin pregnanța sa. Muzica grupului „Iza" a subliniat momentele de emoție și tensiune ale textului clasic.*

Când sângele strigă răzbunare

A fost o reală surpriză pentru publicul lusitan să descopere, odată luminile aprinse, o scenă complet goală, pe care erau întinși câțiva actori îmbrăcați în zdrențe. Era premiera ***Electrei***, spectacolul Teatrului Național „Radu Stanca" din România, în regia celebrului Mihai Măniuțiu.



Marian RÂLEA și Mariana PRESECAN

La prima impresie, orice urmă a Greciei antice fusese ştearsă. Nimic din ce vedeam pe scenă – nici scenariul (de altfel inexistent), nici personajele (îmbrăcate în negru) – nu trimitea către lumea antică. Şi totuşi, povestea Electrei şi a dorinţei sale de sânge era acolo. [...]

În spectacolul lui Măniuţiu, fundamentală a fost alegerea actriţei Mariana Presecan în rolul principal. Corpul musculos al interpretei trimite către natura virilă a personajului, în timp ce subţirimea îi exprimă suferinţa atroce.

Spectacolul nu a surprins doar prin scenografie şi personaje. Sunt scene pe care regizorul a ales să le încarce cu mai multă gestualitate decât ar fi fost de aşteptat: de exemplu, conflictul dintre Electra şi Clitemnestra se transformă în luptă corp la corp, pentru ca, în cele din urmă, asasinarea Electrei să aibă loc sub ochii spectatorilor. Dacă grecii lăsau actele de violenţă în afara scenei, agresivitatea lumii în care trăim astăzi aproape că transformă ororile în normal.

Interpretarea actorilor a fost la înălţime: intensitatea tragismului, agresivitatea, pauzele lungi între replici şi gesturile marcate s-au constituit în paşii unui adevărat ritual scenic.

Interpretarea instrumentală şi vocală a grupului *Iza*, substituit corului antic, a subliniat cu măiestrie momentele dramatice.

Paulo TRINDADE

Tragedia la maximum

Măniuţiu reuşeşte să îmbine actualizarea mişcărilor personajelor şi a costumelor cu sonoritatea arhaică a muzicii folclorice din Maramureş, confirmând, încă o dată, propria-i definiţie a teatrului ca *ars combinatoria* prin excelenţă. Fără să încerce să dezgroape, în sens arheologic, reprezentaţia clasică, spectacolul se apropie de practicile din tragedia greacă, încărcând atmosfera de tragism prin declamaţie, muzică şi mişcare.

Pentru publicul portughez, sonoritatea stranie a limbii române funcţionează pe post de catalizator al dimensiunii mitologice a textului. Cele 25 de corpuri care interacţionează pe scenă creează o dinamică a echilibrului şi dezechilibrului, a vizibilului şi invizibilului. Scenariul se construieşte pe aceste corpuri şi pe desenele create de mişcările lor.

Traducerea: *Ana-Maria MIHAILESCU*

Artişti români premiaţi la Budapesta

Criticii de teatru maghiari au acordat premiile pentru stagiunea 2005–2006.

Troilus şi Cresida de W. Shakespeare, producţie a Teatrului „Katona József" din Budapesta, a fost distins cu premiile pentru cel mai bun spectacol, cea mai bună regie (**Silviu Purcărete**), cel mai bun decor şi cele mai bune costume (**Helmut Stürmer**). Cu acelaşi prilej, **Péter Hilda**, de la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe, a fost desemnată cea mai bună actriţă într-un rol secundar, pentru interpretarea lui Lucky din *Aşteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, în regia lui Tompa Gábor.

DIN LUME

Cătălina PANAITESCU

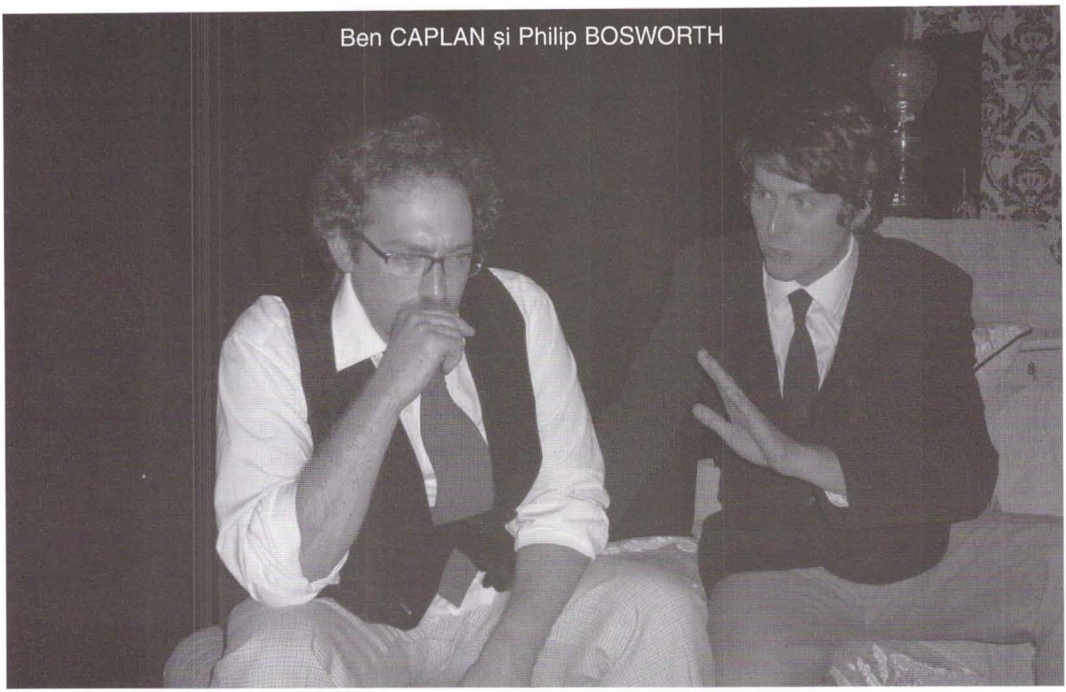
Break a Leg!
sau
Cum am produs două spectacole la Edinburgh

Scriu în ultimele zile ale Festivalului de Teatru de la Edinburgh. Au trecut petrecerile şi cimpoaiele scoţiene. Noi am avut cronici bune, iar acum ne pregătim de plecare. Camionul este încărcat şi mâine vom fi din nou pe drum. *Break a leg!*

Povestea lui ***Hedda Gabler*** (de Henrik Ibsen, adaptată de Judith Elliot şi John Elsom) şi ***Omul viitorului a murit*** (de John Elsom) a început în aprilie 2006 cu un anunţ al ambasadei Norvegiei la Londra. Cu ocazia Centenarului Ibsen, autorităţile norvegiene au anunţat un concurs de granturi pentru sezonul Ibsen organizat de Hill Street Theatre în cadrul lui „Edinburgh Fringe Festival, 2006". Am aplicat şi am obţinut grantul care ne-a fost oferit cu condiţia să avem şi alte surse de finanţare. Care nu existau la momentul respectiv. Însă ne-am bazat pe entuziasmul şi prietenii care ne erau alături.

Primul pas a fost să înfiinţăm Compania Open Secret, care avea doi reprezentanţi la Londra: John Elsom şi subsemnata. Apoi am răspândit ideea în orice ocazie posibilă. De la Craiova Shakespeare Festival la mese rotunde la British Library – am participat la tot soiul de seminarii, conferinţe şi festivaluri, iar lumea a răspuns pozitiv. Aveam nevoie de încurajare. Cu banii de la ambasada norvegiană am plătit chiria la Hill Street şi aşa ne-am angajat să aducem două spectacole: *Hedda Gabler* şi *Omul viitorului a murit* – text care întreabă ce s-a întâmplat cu Istoria viitorului a lui Eilert Lovborg. A reuşit Tesman să o rescrie alături de Thea Elvsted ori viitorul este ceva despre care ştim numai că se va întâmpla? O piesă cu introspecţii filosofice care aduce în discuţie teme ca sărăcia din lumea a treia, ce trebuie abolită, schimbările de climă ce trebuie ţinute în frâu, şi, nu în ultimă instanţă, viitorul omenirii ce poate şi trebuie controlat.

Acestea fiind zise, pasul următor a fost găsirea investitorilor şi formarea echipei artistice. Cele două acţiuni s-au desfăşurat în paralel, perioadă în care unii dintre investitori deja şi-au arătat sprijinul. Moral şi financiar. Între timp, am găsit un regizor şi un scenograf care s-au arătat foarte doritori să ni se alăture. La finele lunii mai, reuşiserăm să aducem şi o parte din distribuţie. Au mai apărut şi alţi investitori şi, în ciuda faptului că nu stăteam deloc bine financiar, perspectivele erau încurajatoare. Ne puteam gândi la realizarea unor producţii mai sofisticate. La sfârşit de mai, regizorul şi-a dat demisia. După o săptămână, scenograful s-a hotărât să plece, iar actorii nu mai vroiau să continue pentru că... regizorul şi scenograful au plecat! Cu o lună înainte de repetiţii a trebuit să reluăm tot procesul de formare a echipei artistice. În august trebuia să ieşim la rampă cu două premiere, iar cale de întoarcere nu exista. Sponsorii cereau rapoarte, la teatru, în


Ben CAPLAN și Philip BOSWORTH

Edinburgh, era timpul să începem campania de publicitate, iar noi, la Londra, habar nu aveam cine va fi Hedda.

Din nou am apelat la prieteni și lucrurile au mers spre mai bine. Am găsit regizorii, iar ei au reformat echipa artistcă. Regizorul austriac Christian Winkler a preluat *Hedda Gabler*, iar Lucy Skilbeck din Australia s-a luptat cu angoasele din *Omul viitorului a murit.* Am avut o echipă extrem de cosmopolită și foarte dedicată întregului proiect. Ben Caplan (actor al Naționalului londonez, care tocmai își încheiase colaborarea cu Mike Leigh în spectacolul *2000 de ani*); Josie Walker (actriță nominalizată de două ori la Premiul Olivier); Ronan Paterson (producător și actor la Abbey Theatre, Dublin); Audrey Leybourne (vedeta *musicalurilor My Fair Lady* și *Olivier!* din West End); Philip Bosworth, Lucinda Cowden, Tamera Howard și Pip Swallow – cunoscuți publicului britanic din apariții frecvente în filme și la televiziune. Am început repetițiile: două săptămâni pentru *Hedda*; două pentru *Omul viitorului a murit* și o ultimă săptămână pentru ambele producții, cu decor și costume. Un timp extrem de scurt, foarte condensat, însă nu neobișnuit pentru o companie ce exista numai de trei luni și care avea două spectacole în Fringe. Întâlnirile de producție erau întotdeauna foarte intense și pozitive. Totul mergea atât de bine încât începuserăm să ne facem griji... *Break a Leg!* Curând, am descoperit că nu este numai o expresie. Audrey Leybourne, interpreta d-rei Tesman, și-a fracturat șoldul după ce s-au terminat repetițiile la *Omul viitorului a murit.* Nu mai putea continua turul de forță de la Edinburgh! Norocul a venit de la Belfast(!) în persoana lui Brigid Erin Bates care a repetat la Londra timp de câteva zile, ca apoi, să creeze la Edinburgh o superbă d-ră Juliana Tesman.

Cu o săptămână înainte de plecare, am avut echipa completă și pregătită să întâmpine publicul din Scoția. Între timp, am pregătit campania de marketing și logistica turneului – cazare, transport, plăți și sute de asigurări. Lucru deloc ușor,

având în vedere strictețea regulilor de „health and safety" britanice. Însă, pas cu pas, am reușit să punem pe picioare o echipă mică, dar închegată. A fost un efort uriaș din partea tuturor, însă satisfacția venea din faptul că am reușit toate acestea 100% în mod independent. Nu trebuia să dăm socoteală nimănui pentru opțiunile noastre și nu ne-am supus decât instinctului și viziunii noastre.

Hedda Gabler și *Omul viitorului a murit* s-au jucat în seri alternative, șapte zile pe săptămână, timp de o lună. Campania de marketing se derula în fiecare zi de dimineața până la ora începerii spectacolului. Este o provocare să aduci public în sală când, numai în Fringe, la Edinburgh erau programate peste 28.000 de producții, prezentate de aproximativ 2000 de companii în cele 261 de locații! Hill Street Theatre este o fostă lojă masonică din secolul al XVI-lea, literalmente o bijuterie arhitecturală, cu o capacitate de 120 de locuri. La o participare de 40%, am calculat nu numai că vom returna banii investitorilor, dar vom face și profit. Media de spectactori în Fringe este de trei. Într-o seară am avut numai doi spectatori. A fost deprimant. Unul dintre ei era producătorul Festivalului de Teatru din Teheran. După spectacol a felicitat actorii și a invitat toată trupa la Teheran în primăvara lui 2007. Vestea a fost confirmată la câteva zile după reprezentație într-o întâlnire ulterioară.

Prima săptămână de Fringe a fost crucială. Aveam nevoie de cronici, de steluțe (puțini sunt cei care au timp să citească cronicile sutelor de spectacole ce se desfășoară zilnic! – se merge pe steluțe și recomandări) și le-am obținut. Publicul a fost atras de faptul că prezentam un text clasic combinat cu o piesă nouă. În timp, am început să avem săli pline. Cu toții promovam și vindeam două producții care mergeau foarte bine. Una dintre criticile aduse *Heddei* a fost că spectacolul este prea bun pentru Fringe. Iarăși ne făceam griji. *Break a leg!* Și s-a întâmplat. Producătorul a făcut o entorsă și nu se putea deplasa decât în cârje. Lucru care s-a întâmplat spre sfârșitul sezonului spre necazul lui și hazul celorlați...

Ne-am pus întrebarea ce înseamnă succes la Edinburgh. Cronici bune, vânzări de bilete, săli pline, invitații la alte festivaluri, o stagiune în West End? Toate aceste sunt interdependente, deoarece cronicile bune aduc succes de casă, publicul este interesat, iar producătorii au ce vinde. Este un mecanism care funcționează. Dacă bifezi toate acestea, succesul pare asigurat. Însă ceea ce mulți producători vestici ignoră este viziunea pe care o ai când pornești la drum. Transport, cazare, marketing, salarii, costume, diurne, materiale – am avut grijă ca toate acestea să fie rezonabile și livrate la termenele promise. Însă dacă se ignoră factorul uman, pericolul de a eșua devine iminent. Substratul estetico-filosofic, credința în valori și principii fundamentale au fost motoarele care ne-au determinat să mergem mai departe. Am crezut în cele două piese și, de asemenea, în echipa care a creat *Hedda Gaber* și *Omul viitorului a murit*. Urmarea: cronici pozitive; un public extraordinar; am fost invitați la patru festivaluri internaționale de teatru: Hong Kong, Oslo, Teheran și București. În prezent, suntem în negocieri pentru un sezon în West End. *Break a leg!*

Compania Open Secret – Hedda Gabler, **de Ibsen, adaptarea Judith Elliott și John Elsom;** Omul viitorului a murit **de John Elsom. Producător: John Elsom. Company Manager: Cătălina Panaitescu. Regia: Christian Winkler, Lucy Skilbeck. Scenografia: Kevin Freeman. Cu: Josie Walker/Pip Swallow (*Hedda Gabler/Femeia în negru*), Ben Caplan (*George Tesman*), Philip Bosworth (*Eilert Lovborg*), Lucinda Cowden (*Thea Elvsted*), Ronan Paterson (*Brack*), Brigid Erin Bates (*D-ra Juliana*), Tamera Howard (*Bertha*). Data premierei: 5/6 august 2006.**

Brigit Erin BATES și Ben CAPLAN

Extrase de presă:

***Hedda Gabler* de Ibsen, adaptată de Judith Elliott și John Elsom**

„Așa cum Hedda încearcă să se elibereze de chingile unei căsătorii monotone, Open Secret a adus la viață un spectacol plin de forță, convingător, diferit de montările închistate și banale de până acum... Josie Walker este într-adevăr seducătoare..." (*The List*)

„...O distribuție extraordinară, un decor superb și o mizanscenă răvășitoare..." (*Your voice*)

„Este real: o Hedda fermă, cuceritoare, absolut profesionistă... costume superbe într-un spectacol excepțional... O reprezentație de clasă pe care o recomand din toată inima..." (*Edinburgh Guide*)

„Ceea ce frapează este că toate elementele funcționează, și, în plus, deslușesc și redescoperă un clasic arhicunoscut." (*The Stage*)

„Ibsen este reinventat în culori splendide..." (*The List*)

***Omul viitorului a murit* de John Elsom**

„Piesa lui John Elsom ne duce cu gândul la Shaw și Ibsen... Ca și în *Hedda Gabler*, compania Open Secret se desfată în a ne da peste cap așteptările legate de personaje aparent familiare. Ben Caplan creează un Tesman agil, un intelectual gata să preia inițiativa; Judecătorul Brack pare mai uman în interpretarea lui Ronan Paterson; până și servitoarea Bertha este mult mai ambițioasă și determinată decât și-ar fi imaginat Ibsen vreodată..." (*The Stage*)

„Dialog inteligent și incitant, într-o piesă cu personaje polivalente, bine studiate, care te acaparează imediat... Complex, intens, provocator..." (*Three Weeks*)

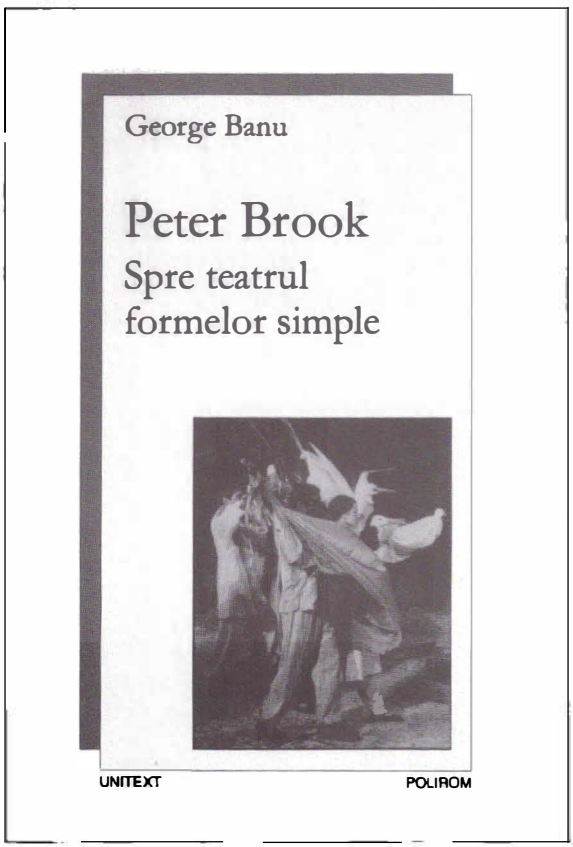
„Un teatru inteligent și relaxant..." (*Daily Telegraph*)

CARTEA DE TEATRU

Andreea DUMITRU

Teatrul sau forma revelată a vieții

Peter Brook nu putea lipsi de la Avignon și în nici un caz de la a șaizecea ediție a Festivalului care – începând cu premiera *Adunării păsărilor* (1979), epopeea lui Uddin Attar, pusă în scenă ca poem al inițierii și recunoașterii de sine – îi este un mediu atât de familiar. E adevărat că, de astă dată, publicul avignonez a devenit confidentul fascinației sale pentru poveștile continentului african, cum e și acest *Sizwe Banzi a murit* de Athol Fugard, John Kani și Winston Ntshona, despre care Brook însuși vorbește într-un interesant interviu publicat de suplimentul „Avignon 2006" al cotidianului *Le Monde*. „Sunt un aparat de fotografiat", mărturisește, insolit, regizorul, la 81 de ani, trădând aceeași curiozitate și deschidere spre lume. Și, totodată, admirația sa pentru un alt mare artist cu vocație de explorator, fotograful Henri Cartier-Bresson. Ce îi apropie, din punctul său de vedere? Convingerea că teatrul, asemenea „ochiului" lui Cartier-Bresson, „trebuie să permită formei naturale a vieții, care este întotdeauna ascunsă, să urce la suprafață". Parcurgând acest interviu, am sfârșit prin a recunoaște, încă o dată, precizia intuițiilor și calitatea observațiilor lui **George Banu**, autorul volumului ***Peter Brook. Spre teatrul formelor simple***, operă de ghidaj esențială în gândirea și practica celui mai influent regizor al scenei contemporane.



Rar mi s-a întâmplat să mă desprind atât de greu de o carte, fie numai și pentru... a scrie despre ea. Dar nu despre melancolie vreau să vorbesc, pentru că lectura acestui studiu-portret este una stenică și revigorantă. Prin urmare, ar merita recomandată nu doar celor chinuiți de diavolul plictiselii, ci mai ales celor care văd teatrul ca formă de maladie incurabilă, organism ros de rugină, demn de tirul avangardelor. Fără să divulge rețete ori vreun secret al succesului, volumul descifrează parcursul unei vieți trăite cu certitudinea că e posibil să te dedici scenei nu din ură de sine

și dispreț față de lume, ci dimpotrivă, pentru a te „deschide" și, a trăi, astfel, mai bine.

Aceasta este, însă, și unica certitudine a unui artist care se ferește de certitudini (sub ele se ascunde pericolul stagnării, *„le diable de l'ennui"*): „Viața care curge... iată modelul esteticii organice pe care Brook și-a fixat-o ca țintă". Din „acceptarea ciclurilor, nu numai estetice, ci și biologice", observă George Banu, acest *„teatru al viului"*, adică al îndoielii și experimentului, își extrage vitalitatea, forța de regenerare. Ba chiar, în mod paradoxal, însușindu-și virtuți heraclitiene – *mobilitatea*, *adaptabilitatea*, *fluiditatea*, *relativitatea* –, arta lui Brook răspunde unui adevărat „spirit al timpului" său, fără a face câtuși de puțin apologia actualității (cu excepția celebrului *US* din 1966, spectacol *polemic*, suscitat de războiul din Vietnam).

Într-un fel, și cele trei ediții ale cărții, departe de a fi simple reeditări, vorbesc despre dificultatea tentativelor de îmblânzire a vastului teritoriu reprezentat de opera lui Brook. Cum poți scrie, se întreabă autorul, despre un teatru în care intensitatea prezenței umane și complexitatea rețelelor de relații dezvoltate în spațiul de joc, dar și între scenă și public, reclamă exclusiv receptarea directă, nemijlocită? Cum să scrii despre un teatru care, în ciuda concreteții și senzorialității sale, se dovedește, în cele din urmă, „nefotografiabil"? Și care, deși puternic ancorat în real, țintește întotdeauna *invizibilul*? S-ar spune că George Banu tentează imposibilul, din moment ce competența și empatia cercetătorului nu sunt singurele calități necesare. Dar dacă reușita sa este deplină, ea se datorează, cred, faptului că autorul adoptă și aplică în scris, aparent, fără efort, principiile gândirii brookiene.

Îndoiala, chestionarea de sine (ceea ce Banu numește, simpatic, „autocritica liber consimțită"), revenirile, ipotezele mereu relansate sunt instrumentele acestei analize care înaintează, veritabilă *work in progress*, odată cu opera, înregistrându-i metamorfozele, mutațiile, dar și tranzițiile. Eseurile anterioare, publicate la Flammarion, surprindeau în cercuri concentrice parcursul parizian al artistului (și în primul rând, activitatea Centrului Internațional de Cercetare Teatrală – CICT): de la *Timon din Atena* (1974) la *Furtuna* (1990), apoi *la Hamlet* (2000). Ei bine, versiunea cea mai recentă – *Peter Brook. Vers un théâtre premier* (Éditions du Seuil, Paris, 2005) –, tradusă de Delia Voicu și publicată în colaborare de UNITEXT–POLIROM, reușește, păstrând nucleul „iradiant", să cuprindă și să restituie, chiar unui public neavizat, globalitatea prismatică („stereoscopică") a operei lui Brook.

La originea cărții stă un fapt de viață cu valoare simbolică, determinantă, ceea ce face ca demersul critic să câștige, prin contaminare, suplețea și subiectivismul unei confesiuni. Sosit la Paris, la începutul deceniului șapte, din țara adevărului unic, ideologic, tânărul George Banu are șansa să însoțească, „încă din prima seară", aventura Centrului plurietnic inaugurat pe 15 octombrie 1974, la Bouffes du Nord, cu *Timon din Atena* de Shakespeare. Întâlnirea cu spectacolul lui Brook coincide cu deturnarea fericită a destinului său. Confruntat cu acest „teatru necesar", cu experiența faustică a „clipei locuite", criticul ia o decizie radicală. Pentru el, nu va mai exista cale de întoarcere.

Într-un fel, eseistul experimentează, la rândul său, acea *terapie a desprinderii din context* pe care regizorul o pusese în practică de câteva ori. Și, fapt important, ea căpătase de fiecare dată anvergura unei expediții în necunoscut, chiar dacă, la început, avusese mai mult cu semnificația unui gest de frondă. Instalarea definitivă la Paris, în 1970, marcase, pentru Brook, ruptura totală de climatul stratfordian, un

exil voluntar, dar și sfârșitul unui ciclu agitat în plan personal, totuși plin de beneficii estetice. Punând în scenă *Titus Andronicus* (1955), tânărul regizor are revelația „fluidității" aproape cinematografice a dramaturgiei shakespeariene și importanța apropierii de public, după modelul teatrului elisabetan. În 1962, *Regele Lear*, citit prin grila lui Kott, îi dezvăluie „valoarea *spațiului gol*", concept anticipat de Copeau, pe care, șase ani mai târziu, Brook îl teoretizează antologic într-o serie de conferințe. Primii ani, „de ucenicie", ai Centrului parizian îl lansează, apoi, într-o aventură colectivă demnă de perioada de glorie a teatrelor-laborator. Atelierul lui Brook va fi însă, preponderent, unul itinerant, amintind tradiția trupelor ambulante. Începând cu călătoria la Persepolis, acolo unde, sub cerul liber, se consumă spectacolul-eveniment numit *Orghast*, grupul lui Brook e preocupat de cercetarea formelor teatrale tradiționale. Mai întâi, în ruinele și nisipurile iraniene, apoi în piețele satelor africane: tot atâtea experiențe echivalând cu revelații majore, reunite sub formula *teatrului imediat*, înțeles ca „permanentă alternanță a contrariilor": *sacru și brut, ceremonial și cotidian* sau, cum spune Brook, „cerul, dar și haznaua".

Autorul are, fără îndoială, dreptate, atunci când explică pasiunea pentru călătorii a lui Brook prin descendența dintr-o familie de intelectuali ruși, evrei de origine, nevoiți să se refugieze din calea războiului. Destinul regizorului stă, așadar, de la bun început, sub semnul *„impurității* timpurilor moderne, în care ființele umane migrează și se exilează". Fraza, care deschide volumul (și capitolul biografic introductiv) se dovedește hotărâtoare, întrucât toate cele trei mari teme anunțate aici: *acordul cu lumea, mobilitatea, amestecul* vor continua să ritmeze fraza vieții lui Brook. Sigur că, la prima vedere, șochează distanța dintre imaginea tânărului regizor impetuos și eclectic, nerăbdător să scuture mediul teatral de un plictis mortal al anilor '40 și imaginea actuală a lui Brook, înțeleptul senin care-și revendică statutul de artizan-animator și vocația anonimatului. Însă acolo unde neinițiatului i se pare că se cască o prăpastie, George Banu vede un drum și o lentă evoluție în spirală.

El ne înlesnește înțelegerea parcursului uimitor „de la *un cult al eului la anularea eului*". *Călătoria* ca „practică formatoare" apare, astfel, drept metafora esențială, cheia de acces spre filosofia și arta lui Brook. Descoperirile sale majore, de substanță, se produc și sunt consolidate *en route*. Aici devin prioritare, de pildă, preocuparea pentru calitatea, energia, disponibilitatea și fluiditatea jocului (decurgând, în primul rând, din alternanța iluzie/ distanțare); interesul pentru epicitate și claritatea *poveștii*, dar și ceea ce Brook însuși numește *„gustul pentru ambiguitatea adevărurilor relative"*. Pornind mereu pe urmele „gândirii tradiționale și ale practicilor artizanale", regizorul caută, de fapt, „o comunicare teatrală aptă să funcționeze fără sprijinul vreunui suport cultural". *Actul* teatral trebuie să trezească interesul unui public cât mai eterogen și să reziste la probe de foc (George Banu vorbește despre „testul cercului", dar și „al copilului", care îl învață pe artist să facă „diferența dintre viață și moarte"). Teatrul lui Brook, călit *en route*, se precizează, astfel, prin excelență, ca teatru la scară umană („teatrul văzut ca acțiune a unei *minorități active*"), pus necontenit la încercare.

Calea lui Brook nu este niciodată univocă. Ea se dezvăluie mereu în alternanțe, în complementaritate și mișcări circulare (pentru că *cercul* reprezintă, „figura mentală, cât și imaginea concretă a teatrului său"). *Shifting point of view* – expresia pe care Brook o împrumută de la un filosof irlandez – se referă la multiplicitatea punctelor de vedere și definește cel mai bine strategiile sale de lectură a textelor, de abordare a jocului: „*Shifting point* este lecția care ne dezvață

de intransigența privirii unice, autoritare, în folosul altei priviri, al privirii care se mișcă, se deplasează și interoghează."

Călătoria semnifică, însă, la Brook, și o necesară *via negativa*: „Teatrul lui va fi întotdeauna teatrul unui actor chemat să însuflețească ceea ce mai rămâne atunci când totul a fost eliminat". George Banu clarifică teoria *spațiului gol*, interpretând-o nu ca proces de reducție, ci, în termeni orientali, ca „rezultatul unei eliminări progresive, un câștig, nu o premisă". Pentru actor, ea semnifică și o golire interioară, pentru ca „punctul de pornire să fie cât mai natural cu putință", infinitezimal chiar. Acesta este scopul celebrelor, numeroaselor exerciții și improvizații brookiene. Teatrul *spațiului gol* se asociază, astfel, cu ideea de purificare și austeritate, cu „teatrul formelor simple", „anonime, arhaice și naive". Brook se întâlnește aici cu artiști ca Picasso sau Brâncuși, afiliindu-se „marelui curent primitivist care a traversat secolul".

Păstrând echivalența cu conceptele brookiene, se poate spune că George Banu practică scrisul „imediat", care nici nu sanctifică, nici nu „vulgarizează" subiectul, valorificând, însă, la maximum beneficiile dublei abordări. Discursul său privilegiază, prin urmare, termenii dubli și relațiile de complementaritate („*dispariție și permanență*", „*grup și identitate*", „*apropiere și transparență*" sunt tot atâtea titluri de capitole). Criticul avertizează asupra naturii impure, „hibride" a volumului său, care alternează „mărturia și analiza, amintirea și comentariul, implicarea și detașarea, concretul și subiectivul." În această structură de puzzle își găsesc locul și „povestirile unui martor", tot atâtea microeseuri, dar și un capitol al „scenelor remarcabile" (antologie subiectivă a spectacolelor-eveniment); o scrisoare a lui Craig menționându-l admirativ pe Brook, dar și un interviu memorabil în legătură cu *Hamlet* – toate completate, în mod necesar, de cronologia producțiilor CICT.

Regizor-animator, lider-strateg, pedagog de tip socratic, fără metodă... *Brook este multiplu și unic*, acesta pare să fie mesajul din subtextul cărții lui George Banu. Autorul știe prea bine că nu își va putea epuiza niciodată subiectul, dezvăluindu-l *à nu*. Exhaustivului, el îi preferă *punctele de suspensie*, admițând că există un secret al omului despre care scrie, așa cum există întotdeauna partea nevăzută a aisbergului. Citind autobiografia lui Brook, *A uita timpul*, Banu constată și aici „o mare absență": Grotowski. Într-un fel, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple* semnalează, chiar prin titlul care repetă aproape identic formula grotowskiană *Spre un teatru sărac*, influența activă a „prietenului unic". Printr-un demers în spirală, ultima frază a cărții invocă același mister: „*Tainică și fără urme vizibile, ca orice aventură proprie maeștrilor tradițiilor spirituale, prietenia lor rămâne un capitol secret și fecund al teatrului modern.*"

Cuvântul preferat al lui Brook – „justețea" – ar putea fi atribuit fără ezitare traducerii aparținând Deliei Voicu. Admiratorii stilului lui George Banu – concis, elegant, întreținând un „raport senzual" cu limba (după modelul lui Jean-Claude Carrière, amintit, de altfel, în volum) – vor găsi fără cusur această versiune românească, redactată, cu egală grijă, de Viorica-Rozalia Matei și Elena Popescu.

Fără să plictisească o clipă ori să păcătuiască prin uscăciune, criticul spune *legenda*, și nu istoria în date și fapte, a unui artist longeviv, mereu în mișcare, cu „inepuizabile resurse de renaștere". Astfel încât, deși nu are în centru „decât" un erou care inspiră echilibru și „sănătate morală", lectura poveștii sale despre viață și teatru ar putea-o concura oricând pe cea a unui captivant *roadstory*.

George Banu – Peter Brook. Spre teatrul formelor simple. **Traducerea: Delia Voicu. Volum publicat în 2005, de Editurile UNITEXT–POLIROM, cu sprijinul Ministerului Francez de Externe și al Ambasadei Franței în România.**

Mircea MORARIU

Proza oamenilor de teatru

Un roman teatral

Născut în 1928 la Ploiești, absolvent al Institutului de Arhitectură „Ion Mincu" din București, o vreme asistent al scenografilor W. Siegfried și Toni Gheorghiu, apoi angajat de Toma Caragiu, pe atunci director la Teatrul din Ploiești, ca scenograf, transferat mai târziu la efemerul Teatru al Tineretului, cel ce a funcționat în clădirea în care se află azi Teatrul de Comedie, plecat în Germania în 1963, țară în care și-a continuat cariera, cu periodice reveniri în România de după 1989, autor al unei cărți-obiect dedicată „Bucureștiului dintotdeauna", **Sergiu Singer** publică în colecția „Proză" a Editurii Humanitas romanul ***Pioneze și hârtie albastră***. Un roman al unei istorii agonizante, chiar dacă aparent prietenoase (cea parcursă de România în perioada interbelică, o perioadă la mijlocul și către sfârșitul căreia „se trăia și se trăia bine și tot nu se vedeau norii negri la Răsărit"), dar și al unei istorii agresive și agitate, deloc previzibile, în care viitorul nu se lăsa sub nici o formă deslușit (cea a sovietizării, comunizării, dejizării, ceaușizării, a modificării ostile a unui ritm de viață, a felului de a fi al oamenilor, a orânduirii sociale, dar și a orânduirilor ființei). Un roman-cronică de familie, un roman-cronică istorică, chiar dacă cronologia e una deliberat aproximativă. Familia l-a avut drept cap pe Bernard Lupașcu, evreu românizat, bogat, stabilit la Ploiești, tată al unei fiice pe nume Adina, căsătorită cu Matei Liveanu, „negustor tânăr, dar cu renume în urbe", devenită mamă a doi gemeni, Octavia și Octav. O familie numeroasă, calmă, cu tabieturi și un bun-simț cât se poate de normale într-o lume definită prin *normalitate*, în care bunăstarea nu cădea din cer, se obținea printr-o muncă firească, nicidecum bezmetică, ce îngăduia și respectarea datinilor, și adăstatul la un mizilic, și savurarea unui trabuc *Davidoff*, și prețuirea vacanțelor și a semenilor. O familie ce se împuținează nu atât pe cale naturală, cât din pricina „plecărilor" din vremea în care România a intrat în rândul „țărilor democrate și birocrate", familie a cărei poveste e rememorată de Octav, indiscutabil alter-ego al scriitorului. Memoria lui Octav recompune felul de a fi a două lumi – una cumsecade, liniștită, cu afaceri profitabile, cu gust pentru lectură și spectacole, cu popasuri la Capșa, loc în care, pentru Bernard Lupașcu, oamenii se împart în „domni" – aceștia fiind „oamenii de afaceri cu care tata-mare avea multă treabă" – și „bărbați", adică „ actori și scriitori care făceau *cenaclu* la câte o masă, acoperind cu discuția lor zumzăitul străzii". O lume ale cărei simboluri erau tocmai pionezele și hârtia albastră, ce se găseau din belșug la orice papetărie și pe care Livenii le cumpărau de la papetăria domnului Apostolescu, spre a proteja casa și mobilele de razele prea puternice ale soarelui. Iar când pionezele și hârtia albastră au fost utilizate pentru camuflajul din timpul războiului, s-au înregistrat și semnele că începea o nouă epocă, de altminteri, presimțită de Martha Bibescu, cea care scria în *Jurnalul* său că 31 decembrie 1939 a fost „ultima zi a anului mort, care a ucis pacea", care profețea că „ne ducem de-a dura, ne ducem de-a dura", acestui plonjeu în abis fiindu-i consacrată a doua mare parte a romanului.

Cartea lui Sergiu Singer are un *incipit* grăitor pentru felul în care e construită narațiunea și pentru statutul său de „roman teatral". Ne aflăm în „piața asfaltată din fața Odeonului", îndată după 1989. „De sub zugrăveala făcută în grabă, mai apărea din loc în loc câte ceva dintr-un text; *Tră... ...ubit... porului.* Fragmente din osanalele timpului de curând trecut". Din Odeonul de odinioară a rămas doar gongul. Iar la a treia bătaie a sa, începe spectacolul, al cărui regizor, scenograf, interpret, uneori și comentator e naratorul. Unul ominiscient, unul care observă, consemnează ori chiar anticipează faptele, care adesea știe că burghezia pe care o prețuiește și care nu e una deloc extravagantă e totuși una muribundă. Spectacolul e construit sub forma unei rememorări în capitole, tot atâtea „tablouri teatrale" cu titluri semnificative: „Oraș bogat", „Frenezie interbelică", „De bello Germanico", „Hârtia albastră", „Între două ape", „În ape tulburi". Fiecare capitol are, asemenea pieselor de teatru, câte o listă ce fixează „cadrul" și „recuzita"; iar din recuzită, singurele ce se repetă până la un moment dat – moment care se frânge pe neașteptate, fapt ce semnifică schimbarea istoriei – sunt pionezele și hârtia albastră. Lor le iau locul ziarele. Până ce pionezele și hârtia albastră rămân o constantă, narațiunea e calmă, cu atenție la detalii, cu insistență asupra personajelor, în conformitate cu felul de a fi, tihnit, al unei vieți care, fără a fi neapărat idilică, merită totuși trăită. Iar oamenii nutresc plăcerea de a o trăi, cu rânduială, cu cumpătare, fără extravaganțe. O viață din care nu lipsesc artiștii, printre cei mai des evocați fiind Constantin Tănase și Leny Caler. Când dispar pionezele și hârtia albastră, când personajele până atunci principale, clar conturate, se împuținează, pentru a lăsa locul unei devălmășii de nume și altor artiști care doresc să existe, trebuie să se conformeze rigorilor „realismului socialist", dar și – parte luminoasă – lui Toma Caragiu ori Victor Rebengiuc (prieteni ai autorului), narațiunea devine mai agitată, mai seacă. Evenimentele istorice par haotice și rememorarea lor nu mai respectă cronologia, unele anticipând-o, chiar dacă în sprijinul ei sunt convocate în continuare eșantioane de presă. E drept că locul *Adevărului*, al *Cuvântului*, al *Universului*, al *Curentului*, al *Dreptății* ori al relatărilor de la Radio București e luat de *Scânteia*, de *Scânteia tineretului*, de *Flacăra*, de un altfel de Radio București, dar și de Radio „Europa Liberă" – și asta pentru că „viața scrie mereu povești noi". Iar la sfârșitul romanului, după ce naratorul ne înștiințează că peste „spectacolul" văzut prin pagini de carte „cortina a căzut în 1989", șochează prezența unei noi liste de personaje, a cărei bogăție e simptomatică pentru ambiția lui Sergiu Singer de a integra cronica de familie într-o cronică istorică, rezultatul fiind un *theatrum mundi*, despre care, la fel ca despre istorie, nu știi prea bine dacă poți vorbi și altfel decât în termeni situați la extrem: calmul și frica.

Sergiu Singer, *Pioneze și hârtie albastră*, Editura Humanitas, București, 2006.

Regizorul-povestaș

Nu e pentru întâia oară când regizorul **Mihai Măniuțiu** ni se înfățișează în chip de „povestaș". A publicat de-a lungul anilor mai multe volume în care oniricul se îngemănează cu fantasticul, ambele placate pe un livresc bine temperat. În 1982, când era doar un promițător „regizor tânăr", lui Măniuțiu îi apărea volumul *Un zeu aproape muritor*, ce reunea, sub forma unor exerciții de stil, construcții

textuale ce ascundeau spectacole imaginare fundamentate pe gustul ceremonialului şi al cuvântului cu grijă ales. „Criogenizată", pusă la păstrare, cartea de debut în proză a supravieţuit cu bine vremurilor. Au trecut apoi ani buni până când Mihai Măniuţiu (remarcat între timp ca important teoretician al teatrului şi redutabil director de scenă) să revină la proză, o proză de factură constant intelectual-livrescă, inteligentă, asemenea marilor sale spectacole. *Istorii pe care n-am să le scriu*, *Autoportret cu himere, Scene intime. Scene de masă*, *Omphalos, Memoriile hingherului* sunt cărţi ce ocupă deja un raft de bibliotecă, acestor titluri adăugându-li-se de puţină vreme o alta intitulată ***Povestiri cu umbre*** (Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2006), povestiri pe care autorul însuşi le defineşte a fi „strigoi" ai gândurilor sale nocturne. Cartea poartă un moto mai mult decât semnificativ: *„Cei ce caută fericirea pe pământ în viaţa de apoi devin umbre. De aici se trage excepţionala vocaţie pentru fericire a făpturilor nocturne".* De altminteri, în primul text din *Povestiri cu umbre* intitulat *„Turnul"*, Măniuţiu se arată preocupat de angeologie, însă în cu totul alt mod faţă de felul în care o făcea Andrei Pleşu în *Despre îngeri.* Şi asta fiindcă „îngerii ne-au distrus, ne-au risipit, ne-au pierdut. Pentru că nu am fost atât de nevolnici şi nefericiţi dintotdeauna". Am devenit astfel doar în clipa în care „ne-am lăsat înşelaţi de înfăţişarea lor apatică, de chipurile lor nepăsătoare" şi ne-am amestecat cu ei, am făcut cu ei un contract şi am prins gustul construcţiei de clădiri, trezindu-ne dintr-odată „într-o rânduială străină rânduielilor noastre". Omul a devenit într-o clipă prea orgolios, a ucenicit la şcoala cruzimii şi a ajuns să creadă că va atinge raiul înaintea morţii. Iar când turnul, zămislit în urma pactului ce nu trebuia făcut, s-a răsturnat „în forma lui oarbă din adânc", aproape pe nesimţite „ cu o mână de oameni credincioşi m-am împotrivit până la urmă acestei ultime năruiri şi am rămas în pustiu să ispăşesc blestemul seminţiei noastre".

La urma urmei, toate „povestirile cu umbre" încearcă să desluşească sensul acestui blestem, concretizat în însăşi existenţa umană, servindu-se de mijlocirea parabolei. Şi o fac în pagini puţine, de maximă concizie. Aşa cum regizorul Mihai Măniuţiu e dornic să surprindă în spectacolele sale doar ceea ce vizează esenţele, tot la fel „povestaşul" omonim nu agreează lungimile. Bunăoară, ajunge chiar la performanţa de a scrie „o epopee" în douăsprezece „cânturi" în mai puţin de şase pagini de carte (*Facerea*). Alteori, scriitorul pare a recurge la tehnica palimpsestului, scriind *peste* mituri celebre (*Sfântul Gheorghe*), recuperând şi modificând o legendă biblică printr-o lentilă proprie. *Leul Sfântului Ieronim* e, după părerea mea, o rescriere extrem de ingenioasă a unui celebru *roman courtois* al lui Chretien de Troyes, locul lui Yvain fiind luat de cel ce avea să devină viitorul Sfânt Ieronim, în a cărui încăpere sihastră va fi primit un leu. Asta până în clipa în care Ieronim va simţi că i se apropie sfârşitul, iar pentru a nu condamna la dispariţie şi animalul, el va începe să construiască o plută ca să elibereze leul „ pe aceeaşi cale pe care odinioară îl luase în blânda şi minunata-i captivitate". Dar odată pus în libertate, leul începu să facă ravagii, îngrozind oamenii cu „nestăpânita şi incredibila lui cruzime".

Există în carte exaltări lexicale, plăcerea cuvântului căutat, care să sune bine, tot la fel cum există exaltări ironice. Astfel se întâmplă lucrurile în povestirea *Absenţa*, cu o frază de deschidere dintre cele mai generoase pentru ceea ce va să vină – „S-a aflat că Satana va trece cu un tren de noapte prin oraş" – tot la fel de generoasă precum celebra „Marchiza ieşi la ora cinci", cu un miez

ludico-ironico-teatral şi cu o încheiere cât se poate de tipică, ce încapsulează tot cu ironie o iluzie pierdută.

Cel mai lung text din volum se intitulează *Don Quijote în exil*. Pe modelul jocului cu arhitextul, Măniuţiu îl continuă, oarecum în răspăr, pe Cervantes. Pentru că „imediat după publicarea primei cărţi despre Don Quijote, flagelul imitaţiei neasemuitului hidalgo s-a întins în tot regatul", autorităţile au decis exilarea lui Don Quijote pe o corabie numită „Santa Quijada" (Sfânta Falcă), al cărei căpitan, pe nume Samsón, avea nici mai mult, nici mai puţin de 99 de ani. De fapt, „călătoria pe *Santa Quijada* e... o condamnare la moarte cu termen neprecizat". Atâta doar că Don Quijote dejoacă planurile, iar „povestaşul" nostru, neatins de flagelul imitaţiei, se joacă cu textul predecesorului său într-o scriitură metodică, circulară, tăioasă. Uite cum acelaşi Măniuţiu preocupat în spectacolul *Banchetul* sau *Drumul spre Momfa* de felul în care ne pregătim de moarte, demonstrează în *Povestiri cu umbre* că, uneori, lucrurile cu adevărat semnificative, că sentinţele nedrepte ori vrerile potrivnice pot fi contracarate atunci când te hotărăşti să-ţi trăieşti viaţa până la ultima posibilitate.

Mihai Măniuţiu, *Povestiri cu umbre*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2006.

Romanul despărţirii, romanul regenerării

Sunt de acord cu Bogdan Alexandru Stănescu, semnatarul prefeţei inspirat intitulate *Suflet cu încălzire centrală*, atunci când observă că scriind ***Garsonieră în centru***, Antoaneta Zaharia „nu intenţionează nici un moment să creeze romanul secolului, nici să dea o grandioasă operă literară". *Garsonieră în centru* e , dincolo de orice îndoială, expresia literară a răspunsului la întrebarea „Doamne, eu pentru ce trăiesc, eu pentru ce trăiesc? Doamne, eu nu pot să trăiesc numai pentru mine, toată munca mea trebuie să fie pentru cineva, altminteri n-am nici un rost." E, cum se zice, în „fişa postului" unui actor să trăiască mereu pentru altcineva, în folosul cuiva, să i se împărtăşească. Dar atunci când spectacolul de acum, speranţa premierei din primăvară, ori cea a unei ipotetice premiere din toamnă nu îi mai ajung, când preaplinul de sinceritate sau dorinţa de confesiune nu se împlinesc îndeajuns pe scenă, unii actori (tot mai mulţi în vremea din urmă) simt nevoia să scrie. „Mă gândeam să scriu o carte despre tot, poate aşa să mă eliberez". Iar *Garsonieră în centru* (Editura Polirom, Iaşi, 2006) chiar aspiră să fie o carte despre tot, despre toţi şi despre toate, satisfăcând dorinţa confesiunii. „Intru la un internet şi scriu fumând ceva ce mi se pare vital, ca morfina, ca diazepamul, ca Xanaxul, ca drogul când mergi pe stradă şi vrei să dai tot. Scriu şi fumez şi nu mă deranjează muzica de la radio şi mi se tot cere bricheta. Mă regăsesc pe mine în tastatură, pe ecran, mă uit la mine prin litere şi realizez că eu am nevoie de mine, nu Păianjenul, nu Miau, nu nimeni, eu am nevoie de gândurile mele ca să pot construi o scară spre liniştea mea.". Scrisul înţeles ca drog, ca posibilitate de autoînţelegere, de redobândire a liniştii, de a te confesa nu neapărat altora, ci mai curând propriei tale persoane.

Ai impresia că simţind că se desparte de copilărie ori de o adolescenţă prelungite peste marginile iertate, Antoaneta Zaharia s-a aşezat la masă şi a scris *Garsonieră în centru* dintr-o singură răsuflare, redobândindu-şi liniştea, punând

ordine în viața sa tocmai vorbind despre vraiștea de până atunci. Amintește în devălmășie nume, unele normale, altele caraghioase, locuri, evenimente, premiere reale ori doar așteptate, castinguri ratate, filme făcute în Ungaria, altele în România pe bani puțini, istorioare cu bani mai totdeauna inexistenți, despre care cineva se mai amăgește că ar exista în vreun card a cărui limită de credit nu a fost depășită, amoruri pasagere, bărbați asemenea, bip-uri, telefoane mobile a căror cartelă are mai totdeauna „credit insuficient pentru direcția apelată", cafea, votcă, Postinor și încă multe, multe altele.

Mărturisesc că nu mă dau în vânt după felul în care scriu ori concep literatura cei ce se numesc deja „generația *Polirom*", din care probabil că aspiră să facă parte și Antoaneta Zaharia. Poate că nu îi înțeleg eu, poate că e cu adevărat deranjant exhibiționismul lor de paradă, dorința exacerbată de a ne arăta că ei sunt *altfel*, adică dezinhibați, slobozi la gură și la fapte, indiferenți la convenții. Dar iată că o actriță, a cărei profesie se confundă tocmai cu ceea ce se cheamă convenție, (o știm cu toții, teatrul e convenție) scrie o carte al cărei principal merit e sinceritatea. O sinceritate absolut necesară câtă vreme cartea e expresia ajungerii la o răscruce mărturisită în ultimul paragraf al volumului. O sinceritate nemimată, fie și pentru motivul că nu poți minți în două feluri și de două ori despre viața ta. Doar fiind sincer îți acorzi șansa regenerării pe care și-o dorește autoarea.

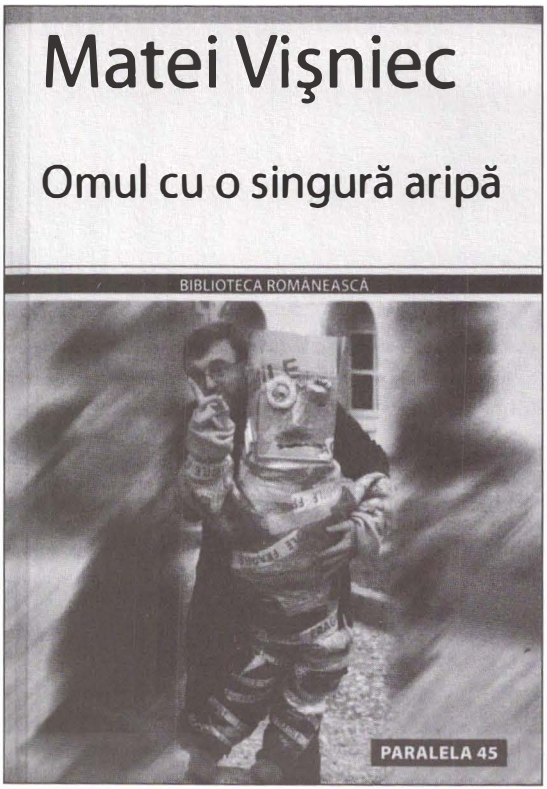
Antoaneta Zaharia, *Garsonieră în centru*, Editura Polirom, Iași, 2006.

Enigmatice poeme teatrale

Cel mai recent volum de scrieri pentru teatru purtând semnătura lui Matei Vișniec a apărut în 2006 în colecția „Biblioteca românească" a Editurii Paralela 45. El reunește trei piese scrise mai întâi în limba franceză în primii cinci–șase ani ai ultimului deceniu din secolul trecut și rescrise mai apoi în limba română. Într-o formă sau alta, două dintre ele nu sunt tocmai necunoscute cititorului român preocupat de devenirea scenică a literaturii dramatice a lui Vișniec. Piesa ce dă titlul cărții, ***Omul cu o singură aripă***, e întrucâtva familiară grație traducerii înfăptuite în 2001 de Gianina Cărbunariu, care s-a slujit de ea într-un spectacol realizat la ATF. *Nevăzătorule, nu fi un melc* a fost reprezentată în stagiunea 1995–1996 într-un spectacol al Teatrului Național din Timișoara, regizat de Mihaela Gaita Lichiardopol. Doar cea de-a treia piesă, *Negustorul de timp,* s-a jucat până în prezent doar pe meleaguri nu franceze, nu românești, ci germane. Enigmatice, de factură poematică, lăsându-se cu dificultate descifrate ori rezumate, ceea ce nu înseamnă că nu dispun de o teatralitate care mizează preponderent pe vizual, piesele în cauză (cel puțin primele două) ar putea fi considerate drept simptomatice pentru un moment de tranziție din scrisul dramaturgului. Ele sunt încă puternic apropiate ca stil de *Teatrul descompus*. Amintesc în bună măsură și de „primul Vișniec", cel îndatorat teatrului absurdului, mai cu seamă lui Samuel Beckett, căruia dramaturgul i-a adus, de altminteri, un omagiu în *Ultimul Godot*. Pe de altă parte, cele trei texte sunt mult diferite față de cele cuprinse în volumul *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, apărut în 2005 tot la Paralela 45, ce reunește scrieri mai recente. Iarăși e de remarcat că primele

două îl confirmă pe Mircea Ghiţulescu, prefaţatorul ediţiei, care în *Istoria dramaturgiei române contemporane* (Editura Albatros, Bucureşti, 2000) observa că „Matei Vişniec scrie scurt, dar nu tocmai concis". În plus, în respectiva etapă a creaţiei sale, Vişniec refuza clarificările, simbolistica simplă, uşor descifrabilă. Cert e că tuturor scrierilor din prezentul volum li se potriveşte perfect o aserţiune de esenţă blagiană din piesa *Negustorul de timp* – „Iată de ce e preferabil să laşi lucrurile neexplicate, decât să le explici prost".

Omul cu o singură aripă propune o joacă extrem de derutantă între planurile temporale (un trecut apropiat şi un prezent relativ incert), între real şi ireal. Piesa porneşte de la un fapt cu o aură de realitate, ce s-ar fi putut petrece în Franţa anilor '30 când s-a născut un copil ciudat, care, în loc de o mână, avea o aripă. Fenomenul miră, stârneşte atenţia presei care îl exploatează în articole cu tentă propagandistic-socială, preocupă în anii'40 deopotrivă Guvernul colaboraţionist de la Vichy cât şi Rezistenţa, care, fiecare în felul său, îl declară „simbolul noii Franţe...al Franţei purificate" ori edictează că „francezii au acum nevoie să se unească în jurul unui simbol puternic, în jurul unui vis". Omul cu o singură aripă e utilizat însă şi comercial în spectacole de cabaret ori ca partener la o profitabilă şcoală de dans. Succesul „simbolului" ţine însă doar până în clipa în care, odată cu trecerea anilor, aripa miraculoasă intră în putrefacţie. Şi tot odată cu trecerea anilor, mesajul cu care a fost învestit enigmaticul personaj devine tot mai neclar pentru însuşi purtătorul lui. La fel de neclar precum cel al Femeii cu un ochi pe sân. Să fi trebuit oare ca cei doi să se întâlnească şi împreună să semnifice ori să facă posibilă salvarea omenirii? Imposibilitatea întâlnirii dintre cei doi să fie indiciul că omenirii îi este pe veşnicie refuzată salvarea? Greu de spus. Şi astfel obstinaţia cititorului, cu atât mai mult a criticului, de a decoda un simbol, se cam dovedeşte fără rost, cel mai înţelept fiind a lăsa ambiguitatea să domnească tocmai pentru că ea este un semn de claritate, o invariantă, în scrisul lui Vişniec. „ E preferabil să laşi lucrurile neexplicate, decât să le explici prost".



Ţara lui Gufi, text care circula în copii dactilografiate prin anii'80, înainte ca Vişniec să fi ales calea exilului , este, după cum bine s-a observat deja, doar o falsă piesă pentru copii. La fel cum *Dragonul* lui Evgheni Şvarţ, abil exploatat regizoral, poate dobândi o puternică încărcătură filosofică şi o superioară tentă politică, şi *Ţara lui Gufi* cred că ar admite un tratament similar. *Nevăzătorule, nu fi un melc*, piesă cuprinsă în volumul ce face obiectul acestor însemnări, e un colosal palimpsest pe care Vişniec însuşi îl scrie peste *Ţara lui Gufi*. Şi aici

plonjăm într-o utopie care nu se mai consumă însă nicidecum într-o țară a orbilor, ci cu ocazia reuniunii anuale a *Asociației orbilor independenți*. Primul tablou pare a fi filmat cu încetinitorul. Un tipicar Maestru de ceremonii îl instruiește pe Băiatul care servește, singurul om care vede, dar care trebuie să se manifeste cu maximă discreție pentru ca „totul să fie impecabil". În scena a doua, perspectiva se modifică substanțial. La fel și ritmul. „Schimbare de decor; suntem în bucătărie și tot ceea ce se întâmplă se vede prin fereastra-ghișeu" care permite doar un „decupaj" din sala de reuniune. Ceea ce contează e însă sublinierea agitației. Indicațiile regizorale sunt dintre cele mai bogate – „prin fața ferestrei-ghișeu vor trece continuu personaje și fețe, acest «ecran» urmând să fie umplut copios de imaginația regizorului". Dramaturgul își îngăduie chiar să îi dea un „avertisment" regizorului căci agitația nu este inutilă. Ea e specifică oricărei bătălii electorale: „În tot acest timp, personajele se vor agita, își vor șterge sudoarea de pe fețe, își vor șterge ochelarii, își vor șopti fel de fel de cuvinte, neauziți, la ureche, vor face grimase, vor strănuta, vor pufăi, vor scoate sunete reprobatoare, vor fluiera, vor izbucni în plâns, vor reflecta toată gama de emoții de la speranță la dezastru, vor trăi numărătoarea ca și cum fiecare cifră ar fi o mică palmă, o veste proastă care crește și tot crește și le explodează pe față. Personajele se vor ridica în picioare din când în când, se vor trage de mânecă, se vor calma reciproc și vor plânge unul pe umărul celuilalt. E mult de lucru aici, domnule Regizor!" Și e mult pentru că bătălia electorală nu e simplă, deși actualul Președinte va fi reales. Dar ritmul devine cu adevărat straniu în partea finală a piesei, în care „copiii trădării", „copiii șobolanului" vor pune la cale un veritabil joc cu moartea, un carnaval al morții a cărui victimă e Băiatul care servește. Începe un spectacol ghelderodian schițat de didascalii, un spectacol al grotescului macabru. Lupta pentru putere poate fi amânată pentru adunarea viitoare din anul ce vine. Crima în nici un caz. Adunarea pare să fi fost organizată tocmai cu acest scop.

Cea mai ofertantă piesă din prezentul volum – și cred, una dintre cele mai bune scrise până acum de Matei Vișniec – e *Negustorul de timp*. Surprinde mai întâi prin dimensiuni. E mult mai lungă decât oricare dintre textele produse de dramaturg până în 1992, anul scrierii acestei capodopere, a cărei ignorare mi se pare „o enigmă neexplicată". Textul are un punct de plecare cât se poate de realist, constituit de relația accidentală ce se stabilește, conform specificului vacanțelor și hotelurilor, între familia lui Liviu Dorneanu și cea a Domnului Galbinski. La un moment dat, Galbinski îi îndeamnă pe Dorneanu și pe soția lui să asiste la producerea unui fenomen cosmic și astronomic. Odată convins că „stelele căzătoare nu aduc niciodată vești bune. Bucățile astea de materie incandescentă care se plimbă prin Univers ne aduc mesaje total indescifrabile", Liviu Dorneanu se va duce la domnul Helffer, negustor de timp. Din acel moment, înțelegem că Matei Vișniec rescrie pe cont propriu mitul faustian. Helffer nu cumpără nici viață, nici conștiințe, ci timp. „Pe noi viața dumneavoastră nu ne interesează, noi suntem interesați doar de timpul dumneavoastră" îi spune Helffer lui Liviu Dorneanu care, surprins de ofertă, îi dă „negustorului de timp" două săptămâni din viața sa, fără să știe că acestea sunt chiar ultimele. Jocul cu timpul aduce răsturnări dintre cele mai spectaculoase. Iar Vișniec deschide zăgazurile inventivității scriiturii și a efectelor de teatralitate și scrie o tulburătoare piesă despre viață și moarte ca experiențe extreme fundamentale, magice, totalizatoare. Totul dobândește dimensiuni halucinante, iar spectacolul e absolut grandios. Nu mă îndoiesc că un regizor autentic l-ar putea transpune magnific pe scenă. E de dorit ca faptul acesta să se întâmple cât mai curând posibil.

Matei Vișniec, *Omul cu o singură aripă*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006.

Mai mult decât un simplu răsfăț

Introducerea, subintitulată *Cuvântul (autoreferențial) al autorului*, la cartea ***Caiet de teatrologie*** (Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2005) de Claudiu Groza e întrucâtva derutantă. Mai întâi ea ne înștiințează că autorul a luat decizia de a-și aduna articolele teoretice, cronicile și interviurile în urma primei ediții a Colocviului național al criticilor de teatru ce s-a desfășurat în 2004 la Cluj. Cum și Oltița Cîntec a publicat sub același imbold volumul *Ieșirea din fașă*, sentimentele de nemulțumire față de noi înșine ca individualități, dar și față de propria breaslă, cu care mai toți participanții au plecat de la respectivul colocviu (atât de la ediția din 2004 cât și de la cea din 2005) par să se dovedească în timp întrucâtva nejustificate, măcar dacă luăm în calcul urmările editoriale ale respectivelor reuniuni de cultură teatrală. În al doilea rând, nițeluș cam prea încrezător în sine, semnatarul cărții apreciază că unele dintre textele sale îi par „mici revelații în foiletonistica românească". Ar fi putut fi cu adevărat importante (nu neapărat „revelații") cele trei articole cu caracter polemico-teoretic din *Predoslovia* cărții – *Despre critică, între critici, Pledoarie pentru foileton* și *Textele-madlenă*, dacă nu ar da impresia de texte neterminate, generate de elanuri reale, dar insuficiente, tăiate pe neașteptate, ca și cum autorului i-ar fi pierit dintr-o dată suflul. Și tot pe neașteptate, Claudiu Groza își autotemperează entuziasmul egolatru, contrapunctând prin afirmația că micul său orgoliu nu ar fi decât „ un răsfăț auctorial". Cred că aici tânărul critic are dreptate. Tot la fel cum are dreptate atunci când conchide că acest *Caiet de teatrologie* nu e un „volum-eveniment". Dar, continuă autorul, „e, cu siguranță, o carte utilă în plus pe raftul (încă) deprimant de pustiu al bibliotecii teatrului românesc". Deși ar mai fi de meditat dacă respectivul raft e chiar atât de pustiu precum crede Claudiu Groza (cantitativ, el e destul de bogat, însă la capitolul calitate și, mai cu seamă, cu sintezele stăm îngrijorător de prost), împărtășesc opinia autorului potrivit căreia cartea sa se validează ca *sursă de informație.* Mai cu seamă pentru cercetătorul preocupat de viața teatrală clujeană din perioada 1994–2005.

Cartea conține cronici și la spectacole produse în alte orașe decât Clujul. Poate că ar fi fost necesar ca autorul să-și rânduiască textele nu doar pe criteriul strict cronologic, ci și tematic ori pe arii geografice. Găsim în volum priviri de ansamblu asupra unor festivaluri (câteva ediții ale Festivalului Național de Teatru, dar, cum autorul nu a participat ori nu a scris despre toate, nu dispunem de perspectiva diacronico-axiologică așteptată; ale Festivalului de teatru „Atelier", urmărit ceva mai sistematic, ba chiar cu acribie; ale Festivalului de teatru scurt de la Oradea). Din motive lesne de înțeles, ce țin de condițiile materiale care determină în bună măsură mobilitatea criticului, privilegiat rămâne spațiul transilvan, și, mai cu seamă, cel clujean. Claudiu Groza a scris nu doar despre premierele de la Teatrul Național ori de la Teatrul Maghiar de Stat din urbea natală, ci și despre cele ale unor companii independente, cu predilecție ale Teatrului Imposibil. Ajuns aici, mă grăbesc să subliniez un fapt pozitiv. Și anume că, deși face parte dintr-o generație de critici care adesea dă dovadă de un partizanat nu întotdeauna tocmai justificat față de teatrul alternativ, Claudiu Groza nu supralicitează, nu supraevaluează ce se petrece în acest fel de teatru. Nu-l impresionează argumente de tipul „sunt alternativi, se zbat în nevoi, necaz, durere" și deci trebuie lăudați necondiționat. „Gazetarul, spunea Camil Petrescu,

e un om bine informat". Fiind un bun jurnalist, Claudiu Groza ştie cu ce dificultăţi se confruntă „alternativii". Dar asta nu-l înduioşează, nu-l determină să facă apel la sticluţa cu cerneală roz când scrie despre spectacolele lor. Alternativ sau nu, teatrul este înainte de toate bun sau prost. Pe cale de consecinţă, criticul clujean e preocupat să ne spună de ce consideră un anume spectacol a fi bun, iar un altul dimpotrivă. Ceea ce e un semn de seriozitate, dar şi de onestitate profesională. În al doilea rând, fără a fi din cale afară de „critic", de intolerant, Claudiu Groza nu suferă de patriotism local. Adică nu-l entuziasmează necondiţionat toate spectacolele clujene. Ca un autentic ardelean, Claudiu Groza trece proba discernământului. În al treilea rând, se cuvine să observ că semnatarul *Caietului de teatrologie* ştie *unde* şi *pentru cine* scrie. Să mă explic. O parte dintre cronicile sale au fost publicate în reviste de cultură (*Tribuna, Apostrof, Man i(n) fest, Convorbiri literare*), altele în cotidiene locale ori centrale precum *Adevărul de Cluj, Mesagerul transilvan, Evenimentul zilei, Ziarul clujeanului.* Or, cititorii unor astfel de cotidiene nu sunt tocmai dornici să citească analize ample, aşa cum se presupune că aşteaptă cititorii revistelor de cultură. Cititorul de cotidian generalist aşteaptă rezumate şi verdicte de natură să-l îndemne ori nu să meargă la teatru Dând dovadă că ştie ce înseamnă *adecvarea*, Claudiu Groza a deprins stilul cronicarului de ziar. Pentru asta, el plăteşte preţul sacrificării propriului său orgoliu. Ceea ce înseamnă că montări elaborate, precum *Woyzeck*, *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte, Pilafuri şi parfum de măgar* şi încă multe altele sunt comentate mai succint decât ar merita şi decât sunt sigur că şi-ar dori semnatarul cronicilor. Dar acestea sunt servituţile scrisului la un cotidian, servituţi pe care Claudiu Groza le acceptă şi înţelege ca atare.

Semnatarul *Caietului de teatrologie* posedă, în general, simţul măsurii. Totuşi, trebuie să mărturisesc că nu îi prea împărtăşesc entuziasmele atunci când se înflăcărează în faţa unei (din păcate) inexistente efervescenţe din teatrul românesc de azi. Tare mi-ar plăcea şi mie ca o atare efervescenţă să aibă corespondent în realitate. Mă tem că nu lucrurile sunt mult mai „domoale". Claudiu Groza e cam prea exuberant în momentul în care ne înştiinţează că tinerii regizori ar fi „impetuoşi şi inventivi". După părerea mea, lucrurile nu stau deloc aşa. Cu două–trei excepţii (Radu Afrim, Vlad Massaci, Claudiu Goga, care au cam depăşit vârsta de 35 de ani), situaţia la acest capitol stă mai puţin bine decât o surprind ochiul şi pixul comentatorului. Şi nu cred că spunând asta sunt excesiv de sever, acru ori mizantrop. Nici atunci când invocă impunerea reală a unei tinere generaţii de critici nu socotesc că semnatarul cărţii are tocmai dreptate. Numărul noilor veniţi care contează cu adevărat e surprinzător de redus. Dacă analizăm câţi absolvenţi de Teatrologie apar anual pe piaţă şi câţi practică mai apoi cu consecvenţă şi autentică dăruire cronica de teatru, cred că panorama e mai puţin generatoare de entuzisme. Nu cred cu nici un chip că „dacă un spectacol umple o sală – cu mulţi tineri, dar nu numai – scopul actului artistic a fost atins". Cel mai la îndemână contrargument e afluenţa la spectacole de genul *Vacanţa mare*, care numai de atingerea unui scop estetic real nu pot fi bănuite Claudiu Groza dovedeşte un deficit de informaţie atunci când îşi începe cronica la *Bolnavul închipuit* (montat pe scena Naţionalului clujean de Sanda Manu) cu aserţiunea „regizorii români se feresc, în ultima vreme, de autorii clasici". Ba, din contră! Iar lucrul a fost observat şi de oaspeţii de peste hotare prezenţi în urmă cu câţiva ani la Congresul A.I. C. T. Şi, cu riscul de a deveni antipatic, mai adaug o observaţie. E deranjantă utilizarea cuvântului „prestaţie" atunci când se face referire la jocul

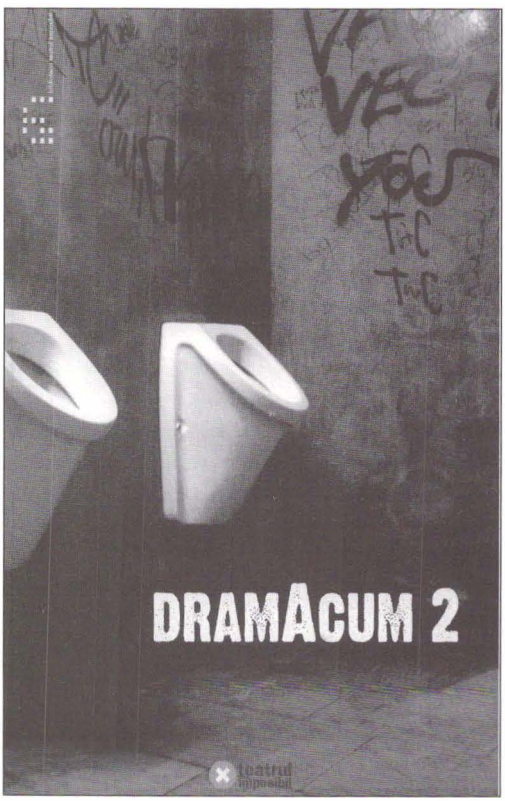
actoricesc. Cu ceva ani în urmă, în vechea revistă *Teatrul*, regretatul Victor Parhon, care susținea, sub pseudonimul *Myosotis*, o savuroasă *Cronică a cronicii teatrale*, a scris un savuros text despre inadecvarea respectivului cuvânt atunci când se vorbește despre un fapt artistic. Nu ar fi rău dacă semnatarul cărții își va afla timp să meargă la bibliotecă spre a citi respectivul text.

Poate că însemnările mele pe marginea cărții lui Claudiu Groza sunt pe alocuri prea critice. Dar nu mi-aș fi pierdut vremea să le aștern pe hârtie dacă nu aș socoti că autorul *Caietului de teatrologie* are cu adevărat stofă de critic de teatru. Așa că îi doresc ca foarte curând să adauge acestui „caiet" un altul.

Claudiu Groza, *Caiet de teatrologie*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2005.

Rezultate parțiale

Adesea tinerii regizori au fost dojeniți, mai cu seamă de criticii de teatru că ar fi dezinteresați de producția de literatură dramatică românească fără ca cineva să se intrebe dacă ceea ce s-a scris până in 1989, dar și după aceea, de dramaturgii „canonici" intră în consonanță cu felul în care noua generație de directori de scenă percepe realul și înțelege teatrul. Primul răspuns a venit chiar din partea regizorilor – Alexandru Berceanu, Radu Apostol, Gianina Cărbunariu, Ana Mărgineanu, Andreea Vălean, Antoaneta Zaharia – care, cu ajutorul profesorului Nicolae Mandea de la UNATC, au pus bazele unei mișcări, pe numele ei *dramAcum*. Textele născute sub respectiva umbrelă, unele deja reprezentate, pot fi percepute ca o replică în genul dramatic la ceea ce reprezintă pentru proză așa-numita „generație Polirom". Întemeietorii, dar și nou-veniții, au produs adesea texte teoretice, ideea comună fiind aceea a conectării la realitate. O realitate ce nu e tocmai voioasă, ci plină de tineri fără orizont, care emigrează ori visează să o facă, se droghează, încearcă tot felul de experiențe sexuale insolite, prin lifturi ori clădiri părăsite, de cupluri gata să se destrame, chiar dacă au rezistat ceva vreme, de oameni lipsiți de personalitate ori în criză de personalitate. Așa s-au născut adevărate liturghii negre care nu pot fi decât astfel, pentru simplul motiv că viața nu e roz. *DramAcum* are, așa cum era de așteptat și cum e firesc în nefirescul unei societăți ce vede totul în negru, deopotrivă susținători și dușmani,



cu toții de o radicalitate uneori excesivă, chiar dacă ei se recrutează din rândul criticilor de teatru a căror fișă de post ar exclude partizanatul. Și de o parte, și de alta, lipsește răbdarea și conștientizarea faptului că nimic nu poate da rezultate imediate. Altfel spus, producțiile *dramAcum* nu sunt capodopere, așa cum prea repede se străduiesc să edicteze mai cu seamă criticițe cu veleități de Heliade-Rădulescu în fustă, dar nici texte ce ar trebui în totalitate aruncate la coșul de gunoi. O dovedește faptul că, prezența în SUA a unor reprezentanți ai mișcării nu a trecut tocmai neobservată, ba chiar a fost consemnată în paginile influentului cotidian *New York Times*, care i-a dedicat un articol în ediția sa din 19 iulie 2006. Firește, a contat și *lobby*-ul exercitat de Institutul Cultural Român din New York, prin noua sa directoare, Corina Șuteu, odinioară critic de teatru. Institutul, ca și directoarea lui, nu și-au făcut de fapt decât datoria, iar modul triumfalist în care înfățișează apariția articolului Corina Șuteu, într-un text din nr. 131 al revistei *Dilema veche*, e nițeluș cam prea orgolios, insistând mai curând asupra meritelor *lobby*-ului decât asupra valorii produsului estetic.

Textele născute sub egida *dramAcum* nu sunt fără reproș. Lasă uneori impresia de teribilism, dar și de neterminat. Dar, așa după cum dovedește volumul ***dramAcum 2***, publicat în 2005 sub egida „Bibliotecii Teatrului Imposibil" de Editura *Dacia* din Cluj, ce reunește cinci texte nominalizate ca posibile câștigătoare la concursul pe care mișcarea l-a organizat în 2004, nu le lipsește fie și un minim miez de interes. Miez deja verificat în spectacole mai mult ori mai puțin izbutite. *Fuck you! Eu. ro.Pa.!* de Nicoleta Esinencu și *Elevator* de Gabriel Pintilei au cunoscut deja câte două puneri în scenă, *Vitamine* se joacă la Teatrul Foarte Mic. Lor li se alătură *Anatema* de Carmen Vioreanu și *D. W.* (text 3D) de Bogdan Georgescu care ar merita probabil șansa unui spectacol de studio. Cu atât mai mult cu cât autorii lor au înțeles un lucru esențial și anume că scrisul pentru teatru e unul dificil, că lucrului individual din fața computerului trebuie să i se asocieze cel cu regizorul profesionist. Nu e mai puțin adevărat că unii dintre dramaturgii menționați sunt fie studenți la regie (Vera Ion și Bogdan Georgescu), fie traducători valoroși de piese de teatru (Carmen Vioreanu), fie actori (Gabriel Pintilei), fie secretari literari (Carmen Vioreanu).

Dacă ar fi să întocmesc un clasament absolut personal al celor mai izbutite texte din volum, locul întâi l-aș rezerva piesei *Fuck you! Eu. ro. Pa!* de Nicoleta Esinencu, expresie a unei crize identitare personale conjugate cu una națională, plasate în contextul unor reale sau mimate aspirații integratoare. Când în 2005 am văzut textul, înscenat de Claudiu Goga la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov, am fost tentat să-l pun în relație cu articolele politice ale lui Vitalie Ciobanu ori ale lui Vasile Gârneț, ce tocmai apăruseră în volum în colecția „Egopublicistică" de la Polirom. Acum, gândul mă duce la cartea lui Vasile Ernu, *Născut în U.R.S.S.,* ce tocmai a apărut în seria „Egografii" de la aceeași editură. Dar, spre deosebire de Vasile Ernu ce regretă țara care nu mai există, Nicoleta Esinencu spune „se pare că eu n-am avut țară în copilărie". Ea nu regretă nicidecum trecutul, e dezgustată de cenușiul prezentului și e cu totul sceptică cu privire la viitor. Locul al doilea în topul meu i-ar reveni piesei lui Gabriel Pintilei (care semnează cu pseudonimul Cocek) *Elevator*, pentru concizia exprimării dramatice, chiar dacă într-un fel dramaturgul e influențat de piesa *Norway. today* de Igor Bauersima ce s-a jucat la Teatrul Odeon cu Gabriel Pintilei în rolul masculin principal. Primul act al piesei lui Bogdan Georgescu, *D. W.*, mi se pare bine scris, cel de-al doilea, reflex al jocurilor pe computer, dar și un și mai îndepărtat reflex al suprarealismului, necesitând

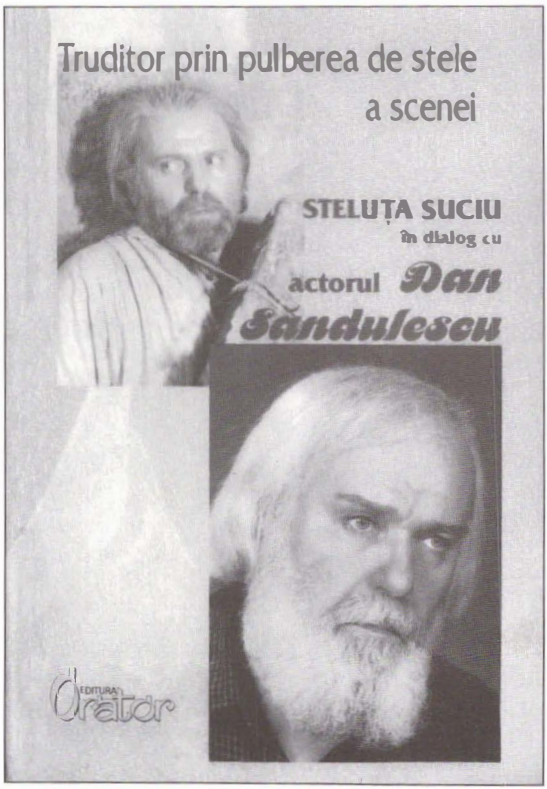
revizuiri. Rescrieri, în sensul concentrării și eliminării verbiajului, ar trebui să suporte deopotrivă *Anatema* de Carmen Vioreanu și *Vitamine* de Vera Ion. Premisele tematice ale ambelor texte (dezorientarea tinerilor în primul caz, dramaticul impact al *mass-media* și al falselor sale vedete în cel de-al doilea) sunt promițătoare. Dezvoltările sunt stângace, așa încât ai impresia că avântul inițial s-a pierdut pe parcurs. Problema pentru *dramAcum* e să depășească această etapă și să înregistreze nu doar noi aderenți, ci progrese reale ale celor ce au depășit etapa debutului.

*** *DramAcum 2*, „Biblioteca Teatrului Imposibil", Editura Dacia, Cluj, 2005.

Constantin PARASCHIVESCU

Doi ani, un teatru și patru volume

Un adevărat eveniment a înregistrat, la sfârșit de stagiune, teatrul „de artă" „Sică Alexandrescu" din Brașov, marți 26 iunie a. c.: lansarea celei de-a patra cărți despre cei mai valoroși și fideli actori ai săi. Au apărut, în 2004, *Patima pentru teatru*, consacrată actriței Virginia Itta Marcu, iar în 2005, *Histrionia*, dedicată lui Costache Babii și *La porțile ficțiunii cu Mircea Andreescu*. Volumul despre Costache Babii, a fost alcătuit de profesoara Steluța Suciu din Brașov, care semnează și recenta carte ***Truditor prin pulberea de stele a scenei***, avându-l ca protagonist pe actorul Dan Săndulescu. Am numit teatrul din Brașov „teatru de artă" nu întâmplător, ci prin performanțele sale artistice din ultimii zece ani, consemnate cu unanime elogii de critică și apreciate de public. Un deceniu de realizări memorabile, începând cu minunea scenică din 1996 care s-a numit *Frații* de Sebastian Barry în regia lui Alexandru Dabija și consemnând, până la *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett din 2005, în aceeași regie, montări de originală marcă estetică semnate de Claudiu Goga, culminând, după părerea mea, cu poemul de sclipire chapliniană *Angajare de clovn* de Matei Vișniec. Patru cărți despre personalități artistice ale unui teatru, în doi ani, încununează un fapt



unic, care nu s-a mai întâmplat şi nu se întâmplă nici la teatre de rang naţional. Meritul de a eterniza în pagini memoralistice cariere excepţionale revine Fundaţiei „Camil Petrescu", prin ciclul său de monografii „Galeria teatrului românesc" şi totodată editurii braşovene ORATOR. Iar şansa celor doi protagonişti publicaţi la această editură din urbe, Costache Babii şi Dan Săndulescu, se cheamă profesoara şi ziarista locală Steluţa Suciu.

Autoarea e la al treilea volum. Primul, intitulat *Voci contemporane*, cuprindea o seamă de interviuri cu personalităţi din lumea artei şi literaturii. Al doilea, *Histrionia*, şi cel de acum, *Truditor prin pulberea de stele a scenei*, extind procedeul la un dialog prelungit, pe întinderea unei întregi cariere. Cu particularitate de agreabil taifas amical. Doamna Suciu conduce discuţia cu eleganţă şi francheţe, cu iz de poveste, insistând pe afinităţi de roluri, pe rezonanţele lor universale, genuri de spectacole, solicitare profesională etc. Protagonistului îi convine această solicitare la confesiuni, pentru că îi dă posibilitatea să generalizeze succint şi să exemplifice cu întâmplări şi amănunte. Din 1964 la Braşov, **Dan Săndulescu** a fost coleg de an la I.A.T.C. cu partenerul său Mircea Andreescu. Născut la Sibiu, e descendent al unui neam de vază, Lupaş, cu antecedente la Marea Unire din 1918. Primele îndrumări artistice le-a primit de la Radu Stanca, Mihai Dimiu şi actorul sibian Costel Rădulescu, apoi la institut l-a avut profesor pe venerabilul Jules Cazaban. Pe scena braşoveană a interpretat peste o sută de roluri, remarcându-se prin seriozitate şi prestanţă, forţă, exigenţă profesională, cultură. A fost Mircea Voievod în piesa lui Dan Tărchilă, Verşinin în „felia de viaţă" a lui Cehov *Trei surori*, un personaj „fantastic", Mortimer, în tragedia lui Marlowe *Eduard al II-lea*, alături de „un amestec ciudat", Luka din *Azilul de noapte* al lui Gorki şi – deşi mărturiseşte că nu gustă genul comic –, câteva reuşite roluri de comedie, Păcală, Cadâr, Caţavencu, Jacques Melancolicul, Bottom („Maestrului Jules Cazaban îi datorez faptul că în cariera mea am făcut câteva, să zic, izbutite roluri de comedie, fără să-mi placă acest gen, cu toate că-l consider cel mai greu"). A avut o interesantă experienţă cinematografică, începută în 1970 cu un regizor străin la *Papesa Ioana* şi încheiată cu Francis Ford Coppola, în anii '90, la filmul inspirat de Mircea Eliade, *Tinereţe fără tinereţe*. Are nostalgia unor roluri pe care şi le-ar fi dorit... „le-am visat şi le-am jucat în gând, pe o scenă imaginară" – Henrik a IV-lea, Bolingbroke, Petrucchio din *Femeia îndărătnică*, un personaj din *Furtuna*, toate din Shakespeare, Oswald din *Strigoii* de Ibsen, Starbuck din *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash. E adeptul unei culturi multilaterale a actorului („Fără cultură muzicală şi plastică, fără lectură bogată, nu poţi fi un actor rotund") şi a însuşirii vizionare a regizorului („pentru mine, un şaman, care trebuie să cunoască posibilităţile unui actor, să-i descopere anumite laturi, neexplorate încă"). Ca şi colegul său Costache Babii, susţine ideea unui muzeu al teatrului şi tare ar vrea „să mai fie în viaţă Mazilu... ce-ar mai scrie despre această societate în tranziţie"!

Pentru mine, domnul Dan Săndulescu mai are şi o calitate foarte rară: apreciază însuşirile colegilor săi. O fac şi alţii, dar parcă nu cu aceeaşi sinceră bucurie. Am mai pomenit împrejurarea când m-a surprins cu remarca răspicată: „Mircea Andreescu e «un Dumnezeu de actor»". Şi – providenţiala potrivealã grafică –, Mircea Andreescu salută prietenesc cu mâna ridicată la pagina de la sfârşitul convorbirilor, dintr-o fotografie din *Angajare de clovn*.

Sunt 35 de mărturii ale colegilor şi celor care l-au cunoscut, o excepţională evocare în postfaţă din partea Mirunei Runcan (care a fost patru ani referent

literar la teatrul braşovean), teatrografie completă, enumerarea filmelor, într-o exemplară transpunere tipografică a Editurii Orator. N-am înţeles, însă, sensul unui citat din Miruna Runcan, care deplânge faptul că despre o talentată actriţă, dispărută, Geta Grapă, n-a scris nimeni o carte cum s-ar fi cuvenit „într-o ţară normală". Şi tot astfel, despre actorii din afara capitalei... „Dar noi nu trăim într-o ţară normală, iar actorul mare din alte oraşe decât capitala e cu atât mai inexistent cu cât – dincolo de premii şi onoruri de moment – se încăpăţânează să rămână în oraşul care l-a adoptat" (pag. 132). N-are nici o relevanţă asocierea cu ţara. Patru cărţi în doi ani despre actorii din Braşov, îi schimbă cu ceva renumele?

Steluţa Suciu *Truditor prin pulberea de stele a scenei (Steluţa Suciu în dialog cu actorul Dan Săndulescu)*, Editura Orator, Braşov, 2006.

Eseuri... sub masca actorului

La aniversarea a 70 de ani, domnul **George Motoi** publică la Editura Orion din Bucureşti volumul intitulat ***Sub masca actorului***, ediţia a doua, revăzută şi adăugită, prima datând din 1989, după cum ni se precizează în paginile sumar biografice de la sfârşit. Volumul de „opinii despre teatru şi film", cum ni se recomandă, conţinând în principal meditaţii asupra acestor arte surori, conturate şi dezvoltate de-a lungul unei cariere de aproape o jumătate de secol (absolvent I.A.T.C. din 1958). Cariera de artist plurivalent, pe lângă profesiunea actoricească de bază, George Motoi practicându-le şi pe cele de regizor şi pedagog. În această ultimă calitate, iniţiază chiar înfiinţarea unei facultăţi de teatru în cadrul Universităţii „Constantin Brâncoveanu" din Brăila, unde a fost şi decan şi profesor de actorie (1992–1995). Nu ne surprinde, deci, că primele subiecte şi o parte din cele următoare ale volumului sunt axate pe sublinierea unor noţiuni din arsenalul specific artei interpretării, în relaţia cu celelalte componente ale spectacolului – „Nobila misiune", „Spectacolul, laborator de creaţie", „Pecetea regizorului", „Interpret sau creator", „Devenire în personaj", „Luciditatea actorului" ş.a. Ca instrument al spectacolului, actorul, zice dânsul, „este instrumentul cu claviatura de suflete, caractere şi glasuri"; dacă dramaturgul *scrie* textul, „un regizor, când ia un text în braţe, îl *rescrie*, iar un actor, când ia rolul în primire, îl *reînvie*". Depăşind limitele simplului interpret executant, „personalitatea actorului se măsoară după rigoarea şi ineditul creaţiei" şi aceasta „presupune o exersare riguroasă a gândirii, a înţelegerii şi receptivităţii sale, o exersare intelectuală superioară...". Evident, enunţuri cu predominant caracter didactic, în care bănuim raţionamente consemnate în prima versiune din 1989, încă înainte de a fi profesor. Pentru unii, poate, mai puţin relevante, dar pentru mulţi din afara teatrului şi mai ales pentru cei ce-i râvnesc gloria, instructive şi demne de reţinut. În definitiv, şi memoriile unor maeştri din trecut conţin precizări didactice privind arta interpretării teatrale, fie că au îndeplinit sau nu şi funcţia de dascăli (Ion Manolescu, Maria Filotti, Lucia Sturdza Bulandra etc.). Am putea regreta numai limitarea la conspectarea noţiunilor, cu caracter mai general, fără o mărturie despre aplicarea şi

experimentarea lor în practica celor trei ani de studii actoricești cu tinerii facultății din Brăila, despre care n-avem nici o referință.

Nu e dispus la confesiuni biografice, viața domniei sale o întrezărim din detalii sumare (recomandarea concesivă a tatălui la opțiunea pentru teatru, „fii atent, măi băiete!", o fugară aluzie la „aprinse iubiri" și „mizere micimi, surprinse, vai, la cine te așteptai mai puțin", în cei câțiva ani petrecuți în orașul ascuns sub Feleac, Cluj, până în 1970), iar cariera, în principalele ei manifestări pe scenă și ecranele mare și mic, din întâlniri esențiale cu roluri de referință (Dale Harding din *Zbor deasupra unui cuib de cuci* de Dale Wasserman, Vlaicu Vodă din piesa lui Davila, Turgheniev din *Elegie* de Pavlovski, Caligula lui Camus, Jamie din *Lungul drum al zilei către noapte* de O'Neill, Trigorin din *Pescărușul* lui Cehov, cele din filmele *Marele singuratic* în regia lui Iulian Mihu, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* și *Serata* regizate de Malvina Urșianu, Ștefăniță Vodă din serialul *Mușatinii* după Delavrancea la televiziune, realizat de Sorana Coroamă-Stanca). Propensiuni polemice în varii împrejurări îl definesc partizan al unei arte de înalte aspirații umane, demnitate morală, atitudine, forță spirituală, împotriva tendințelor de promovare a instinctelor primitive, a violenței, cruzimii, alienării, vulgarului. „Mă întreb dacă opțiunea pentru un teatru ceva mai tonic, care să redea încrederea în sine și speranța în viața de mâine, n-ar fi pentru acest început de veac ceva mai potrivită, mai utilă?". Reacționează ferm la discreditarea menirii superioare a teatrului cu încropeli infantile și e neînduplecat față de manifestările triviale și obscene pe scenă. Într-o scrisoare adresată conducerii teatrului din Brăila, reprodusă aici în fragmente, își justifică astfel gestul, incriminat de o cronicară, de a părăsi sala la un spectacol de obsesii erotice și îndeamnă colectivul să se gândească „mult mai serios la cultivarea gustului spectatorilor săi".

Domnul Motoi e un artist cu Blazon, s-a impus și s-a împlinit în aureola marilor roluri și exigențele unor excepționali regizori, dintre care inegalabilul Vlad Mugur se detașează cu contribuția hotărâtoare spre treptele ce suie la cel mai râvnit prototip dramatic universal, Hamlet. „Dacă repetițiile la *Hamlet* n-ar fi fost, din nefericire, întrerupte la Teatrul Național din Cluj-Napoca în anul 1971, i-aș fi dat viață și eu acestui mare personaj-erou, plămădindu-l, după năzuința mea, ca pe o expresie a ceea ce s-ar putea numi condiția tragică a deghizării [...]. Aici deznodământul tragic nu mai surprinde pe nimeni, însuși Hamlet – acest straniu bufon shakespearean – zbătându-se doar să mai găsească o ieșire, rămânând simbolul etern al descifrării cifrului tragic și absurd al deghizării umane". Cu această „tipăritură", cum spune în prefață Radu Cârneci, „George Motoi și-a zidit... casa ființei sale interioare".

Disertație, viziune, vocație

Un român stabilit din 1979 la New York, Alexandru Buican, a publicat la Editura Eminescu în 2000 drama cu titlul ***Neînțelegerea***. O piesă într-un act cu patru personaje, a cărei acțiune se petrece în anul 1956, când România a ajuns „o vastă închisoare" și la modă e denunțul. Trei victime politice, cu experiența dură a recluziunii și a terorii generalizate, își propun să se răzbune pe responsabilii

instalați acum la conducere în spatele ușilor capitonate. S-o facă printr-o acțiune decisă de lichidare. Sunt doi foști studenți la filosofie și un ofițer. Întruniți într-un apartament de subsol, îl așteaptă pe al patrulea, fostul coleg de facultate al studenților, să-i explice demersul riscant și să li se alăture. Ofițerul cere încredere absolută, un refuz al acestuia însemnând că nu va mai putea ieși viu de aici. Situație extremă, fără alternativă. Autorul o prezintă ca o întâmplare din anii '50 și se străduie s-o justifice prin personajul cazon, care nu glumește, dar oricât de argumentată logic, ea e și rămâne nefirească pentru o dezvoltare dramatică plauzibilă. Miza acțiunii e afectată de artificial, două scene importante, în continuare, de proiectată tensiune (5 și 6) sunt abstracte și lungi, menținând dialogul la o dispută aridă, ca într-un joc mai puțin convingător al ielelor. „*Liviu:* A venit însă momentul în care eu însumi m-am pierdut în labirintul acesta al ideilor [...] în noua dimensiune în care m-am găsit n-am mai fost decât o idee decăzută într-un trup". *Disertație.*

Cunoscutul scenarist Dumitru Carabăț publică, la rândul lui, la Editura Privirea, două așa-zise vodeviluri într-un volumaș purtând titlul unuia, ***Elogiul falimentului***. Celălalt, scris în august 1989 – cu premoniții – parodiază analfabetismul unor paznici ai ordinii publice, care găsesc în geamantanul unui regizor volumul lui Gogol *Revizorul* și silabisesc „Gogu... Regvizorul?" – și *Regvizorul* devine titlul. Regizorul primește o cameră într-o clădire care seamănă cu un hotel, „dar poate aduce aminte și de altceva" și le atrage atenția acestora: „Dacă mă caută cineva, nu exist...! Afară de faptul că mă va căuta ministrul!". Atât e de ajuns să declanșeze similitudini de spaimă cu corupții orașului unde s-a rătăcit în alt secol Hlestakov, și prilej pentru cei de-acum să se roage de o vorbă bună, flatându-l – „Grozav regvizați!... Teribil regvizați!". De altfel, spaima de cineva care mânuiește nevăzut destinele e generalizată, nimeni nu e sigur de existența lui, filmul vieții se poate sfârși tragic, în viziunea regizorului, sau cu decorație, după voința autorităților. Care zboară pe sus într-un submarin, aplaudate de toți cu gesturi largi și entuziaste scandări: „Submarinul!... Pe cer e! P.C.R.!". Citind-o, Liviu Ciulei a declarat că „e plină de fantezie" și merge pe linia unei replici din *Cei din urmă* de Gorki, „suntem într-un circ tragic". Un circ e și *Elogiul falimentului*, piesă despre sălbatica tranziție, un circ grotesc, aproape sinistru, pentru că „lumea noastră-i nu numai hâdă, ci macabră!". E invocat Cehov, ca autor de la cumpăna unor secole, de către un clovn dat afară de la circ la altă cumpănă de vremi, pe care tocmai o trăim nedumeriți, șocați, debusolați. „*Arolu*: Tocmai pentru că m-a aruncat în stradă, o să fac salturi mortale, acrobatice, imaginare în circu' iluzoriu Rișca! Parcă îl zăresc în public pe Anton Pavlovici Cehov care îmi zâmbește blând și încurajator [...] Hai, băiete, arată-le ce poți să faci numai tu! Apoi surâde domnul Cehov, cu bunătatea lui minunată, uitând că în *Salonul numărul 6* se moare neștiut, anonim și disperat!". Joc de fantezie, personaje enigmatice, acțiuni alegorice, calambururi, paradoxuri. Domnul Carabăț vede derulându-se secvențe de film, într-o suită ametitoare unde nimic nu e sigur și statornic, clar, solid, ca pe nisipuri mișcătoare pe care nu se fixează certitudini. Doar iluzii. „*Nela*: Vrem un pat cu baldachin de aur, dacă nu se poate, fie și de lemn, dar rezistent, să putem zbura cu el dincolo de nori, printre stele, eu cu năucul meu!". Teatralitate deplină. *Viziune.*

Și de la Făgăraș, un profesor de filosofie și economie la Colegiul „Radu Negru", Cornel Teulea, apare la Editura Grinta din Cluj-Napoca, în 2005, cu trei

piese în volumul ***Orașul fără memorie***. Prima, care dă titlul volumului, și a treia, *Wittgenstein sau Anchetă asupra unui filosof secret,* definitivate în anul apariției: cealaltă, *Cenaclul,* datând din ianuarie 1987. A și fost jucată cu elevii colegiului pe scena Casei de Cultură locale, cu prilejul unui festival de teatru școlar în februarie '87 și nu e de mirare că juriul a vrut să oprească atunci reprezentația, având în vedere cele întâmplate la Brașov cu revolta muncitorilor. E anunțată la o ședință de cenaclu lectura unei piese de... Teulea, care n-a venit încă și se spune că la o ședință anterioară ar fi provocat discuții aprinse cu o piesă intitulată *Tiranus în livadă*!... Profesorul, care ar trebui să conducă ședința, e atenționat că „dumneavoastră răspundeți de tot ceea ce se întâmplă aici. Vă atrag atenția că organul este cu ochii pe dumneavoastră". Cu ochii și urechile pe ei e cineva care notează tot într-un registru, apar și niște făpturi mascate, cu capul în saci, care derutează – o tipă cu un băț în mână, un ins cu un aspirator, un altul cu o scară dublă și o găleată. Nu se ajunge la nici o lectură, atmosfera e stranie, devine critică, apăsătoare. Cine vrea să iasă este respins în pumni de dincolo de ușă, cade plin de sânge, înăuntru se petrec acte de coșmar, mascații aspiră manuscrisele, hârtiile, cărțile, îl leagă pe profesor de scaun cu gura lipită, dispare apoi inexplicabil, la fel un cenaclist mai îndrăzneț, proteste, urlete, cenacliștii sunt biciuiți, încearcă să scape sărind pe fereastră... „Hei, oameni buni! Cetățeni...! Vă rugăm să faceți ceva pentru noi!... Vă implorăm să ne salvați!". Proiecție profund acuzatoare la adresa regimului de oprimare de dinainte de '90, întruchipare grotesc-alegorică a uneltelor de constrângere prin inșii cu saci pe cap. Apel către cetățeni de a se elibera de teroare întâlnim și în finalul piesei *Orașul fără memorie*, în discursul unui tânăr: „Orașul dumneavoastră este la pământ, cum se spune. Este un oraș încremenit [...] Aici nici vântul nu mai este liber să bată și nici ploaia nu mai poate cădea natural [...] Aici trebuie distrus aproape totul, pentru ca oamenii să aibă din nou amintiri și să-și redobândească simțurile de care au fost deposedați sistematic". E arestat, firește, dar cine l-ar fi tolerat în orașul unde memoria e un risc real și s-au furat listele cu lichelele de turnători, securiști, torționari? cu „comuniștii care construiesc capitalismul în orașul nostru"? în care Domnul oficial declară începutul unei noi istorii și se pretinde „șeful local al capitalismului est-european și chiar internațional"? Prin acest halucinant oraș trece la răstimpuri, semnalizând, o mașină a poliției, urmată de un camion cu un ins uriaș de carton pe platformă și lumea aclamă mecanic, aruncă cu flori. Societate pervertită, cu valori răsturnate, al cărei echivalent uman este bufonul, sugerat de un artist în piatra cioplită din parc cu capul în jos și picioarele în sus. În muzeul de artă din a treia piesă, umbra filosofului Wittgenstein, cu al cărui portret a fost astupată o firidă pe unde trăgea curentul, înspăimântă lumea aberantă din jur „o lume fără memorie, undeva între Kafka, Beckett, Orwell și Matei Vișniec", cum scrie cineva într-o cronică din Brașov („Gazeta de Transilvania", 15–16 iulie 2006). Autorul construiește cu măiestrie imaginea caricaturală a lumii deformate, pe tipologii variate, stranii, în fizionomii contrastante și cu abilă gradație a interesului de joc. Paradoxurile acțiunii au greutate dramatică și rezonanță. *Vocație.*

O reconstituire

Un onorant act reparatoriu pentru destinul nedrept al unui dramaturg, „mereu descoperit şi iarăşi uitat" – cum notează Mircea Ghiţulescu în a sa istorie a dramaturgilor noştri –, Ion Luca, (1894–1972), întreprinde cercetătorul băcăuan Nicolae Cârlan, publicând la Editura Corgal Press din Bacău un volum cu trei ucrări de teatru religios ale autorului, necunoscute generaţiilor noastre, intitulat ***Salba reginei***. Într-adevăr, despre această latură a creaţiei sale nu s-a pomenit aproape şaizeci de ani, de la publicarea piesei *Salba reginei* în 1947; n-o menţionează nici principalele volume de istorie a teatrului, nici cele dedicate dramaturgiei sale cu titlul generic *Teatru* (din 1963, 1968, 1976). Nu e de mirare că nu le-am cunoscut şi am rămas cu o imagine incompletă despre varietatea temelor şi genurilor abordate de scriitor, pe o arie multilaterală totuşi, de drame psihologice şi istorice, legende, piese de inspiraţie contemporană, comedii etc. Unica sa preocupare literară a fost dramaturgia, chiar dacă a debutat la 40 de ani şi atunci cu concursul unui om de teatru care i-a rescris lucrarea. „M-am dedicat dramaturgiei fără să mă pot exprima vreodată altfel sau prin altceva decât prin ea", mărturiseşte el într-un interviu din 1969.

În 1931 prezintă Teatrului Naţional prima sa piesă, intitulată *Iuda din Cariot*, pe care Comitetul de lectură o respinge, însă, ca lipsită de unitate şi tehnică dramatică. „Ani de zile – scrie George Ciprian – părintele Luca urcase scările teatrului cu hârţoagele la subţioară şi ani de zile cerberii din Comitetul de lectură îi înapoiaseră piesa cu menţiunea «să se modifice»". Şi cum, la una dintre şedinţe, Octavian Goga, frunzărind-o, a socotit că totuşi „s-ar putea scoate ceva din ea", l-a rugat pe Ciprian – şi el „cerber" pe-atunci – să şlefuiască acest material. Ciprian şi-a dat demisia din Comitetul de lectură şi în şase luni a rescris piesa. S-a reprezentat în martie 1934, în regia lui Ion Şahighian şi a coautorului, cu George Calboreanu în rolul titular. N-a avut succes de public, dar a obţinut Marele Premiu al Teatrului Naţional, instituit abia cu o stagiune înainte. Ion Luca reface, totuşi, textul, restructurându-l de la trei acte la 12 tablouri şi cu titlul *Salba reginei* se reprezintă în 1947 pe aceeaşi scenă. Consemnată judicios într-o cronică de Al. Piru în septembrie – „o temă interesantă şi originală... anume de a demonstra că şi răstignirea lui Iisus a fost mijlocită tot printr-o femeie" –, dar peste câteva zile expusă oprobriului ideologic de către Nina Cassian, care o consideră pur şi simplu „o piesă huliganică"! Bine primite au fost precedentele drame religioase jucate, *Femeia cezarului* (ianuarie 1940, reluată în mai 1945) şi *Năframa iubitei* (noiembrie 1946), cuprinse şi în acest volum, cu personaje şi acţiuni inspirate din istoria Bizanţului („*Femeia cezarului* e o dramă cu totul modernă, deghizată în aparenţe istorice pentru a o face convenabilă publicului", notează în 1940 Nichifor Crainic. Despre *Năframa iubitei*, Şerban Cioculescu e de părere că piesa se susţine „printr-o construcţie fără greş în compunerea ei cinematografică, din şaptesprezece tablouri", unde drama se edifică prin „exemplare umane felurite, asigurându-şi trăinicia". E de altfel şi convingerea fermă a autorului că dramaturgia „înseamnă în primul rând caractere").

Ceea ce se confirmă în parte în piesele respective. Cu arhiereul Ana din *Salba reginei*, un adevărat regizor al întâmplărilor, care, pentru pierderea lui Iisus, suspectat de a vrea să fie împăratul iudeilor, îl atrage cu preţul a treizeci de arginţi pe singurul său ucenic iudeu, să-l vândă din înaltă menire de neam: „Suntem neam

de negustori. Iisus propovăduieşte cinstea şi iubirea de oameni. Dar cinstea şi omenia-s otrăvi ucigând negustoria" (personajul e ostentativ şi exclusivist, chiar, în exprimarea acestei tendinţe). Cu Evdochia, soţia împăratului Teodosie, din *Femeia cezarului*, care, convinsă să scape cu o băutură de buruieni de urmările compromiţătoare ale unui amor neîngăduit, înfruntă cu demnitate suspiciunile şi învinuirile, mândră că: „Sufletul meu nu e albie de ură!". Şi cu Irina, atenianca, din *Năframa iubitei*, „Cea mai frumoasă fecioară din Bizanţ", ajunsă împărătească prin jocul hazardului şi ţele răsucite de un carierist viclean, Nichifor, care va râvni în cele din urmă tronul. Sunt personaje puternice, cu voinţă net conturată, convingeri ferme şi rol determinant în acţiune, chiar dacă au a-i împărtăşi nefaste consecinţe dramatice, cum e cazul celor două eroine. „Voi trăiţi lumea din afară, lumea vorbăreaţă în slove şi judecăţi – spune Evdochia iubitului ei. Noi trăim lumea cea din adânc, lumea de taină, lumea lăuntrului ascuns". Pe această intimă particularitate se produce şi interferenţa cu planul religios – dacă copilul neîntrupat e alcătuirea lumească sau divină (Evdochia), sau de ce nu înţelegem că „Icoana-i prag spre cer. Şi-n pragul cerului să stăm numai cu dumnezeirea noastră: suflet fără trup!" (*Irina*). Principalele personaje trăiesc o acută frământare lăuntrică şi sfârşesc sfidând crezul inoculat (Iuda se spânzură), descoperindu-l pe cel divin (Evdochia intră la mănăstire) sau preamărindu-l în surghiun (*Irina*: „Fiul meu, să mergem... Tu nefericit că nu vezi lumea... eu nefericită că o văd..."). Dar şi alcătuiţi slabi de fire, manevrabile şi inconsecvente, ca însuşi Iuda, apoi împăraţii Teodosie şi Leon din celelalte piese, creduli până la prostie şi ridicoli prin lipsă de duh. Dramaturgul dă, e adevărat, alternanţă şi ritm acţiunilor prin împărţire în scene şi tablouri, are abilitate cinematografică în compunerea planurilor, sugerând prezenţe figurative ample, mobile. „Luciditățile de scriitor ale domnului Ion Luca sunt frământate", nota Tudor Arghezi. Predomină, totuşi, alura unor confruntări de ipoteze, pledoarii în susţinerea unor poziţii contradictorii, trădându-l şi pe licenţiatul în drept Ion Luca, şi pe teolog. Şi supără stilul grandilocvent, cu formulări artificiale şi preţiozitate de multe ori, uneori imposibile („În negrul tigvei mi se holbează cucuvăile cugetului", „Cât te-am iubit... singură... în cămăruţa sufletului, după gratiile simţurilor", „Ce-i mai sus? Adâncul văzut din vârf, ori creasta oglindită-n holbarea fundului?", „Gloria este mereul neaşteptat", „foalele nimicului îmi suflă-n cimpoiul paraginei"... ş.a.).

Cuvânt înainte de Bartolomeu Valeriu Anania, schiţă bio-bibliografică, referinţe critice şi o postfaţă cu extinse comentarii, completează această binevenită restituire întreprinsă de Nicolae Cârlan.

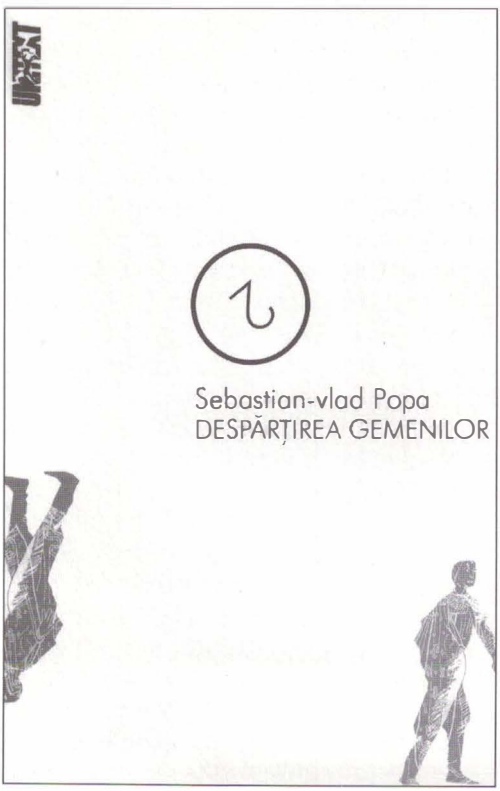
Ion CAZABAN

Dramatic versus Teatral

Printre apariţiile editoriale de acelaşi profil, cartea lui Sebastian-vlad Popa, *Despărţirea gemenilor* (Editura UNITEXT, 2006) este una incitant teoretică, ieşind din tiparele teatrologice obişnuite. Fără să le abandoneze total, dar asta pentru a le reconsidera metodic, amplificând înţelesul sau dând altă valoare unor noţiuni general acceptate, propunând din alt unghi de vedere abordări conceptuale

frecvent întâlnite. Reevaluarea și redefinirea unor noțiuni de circulație în publicistica și practica teatrală pot stârni, celor de-o breaslă, un interes productiv.

Sebastian-vlad Popa nu se ocupă, în primul rând, de conceptul de „dramă" stabilit estetic de câteva secole, ci de acea stare existențială distinctă, când „drama se naște fără să aibă nimic de-a face cu istoria genului teatral, cu spectacologia". Subtitlul cărții menționează de altfel clar: eseuri de teoria *dramaticului*, termen derivat care indică, totuși, altceva decât substantivul comun al „dramei". Nu orice, oricând, este „dramatic" sau „dramă" – stare determinată, calitativ deosebită, căreia trebuie să-i percepem devenirea condiționată. O stare activă, intrând în relații profunde, vitale, având consecințe de maximă relevanță. Esențială, ducând la convergența celorlalte particularități, determinante și consecințe, ar fi capacitatea dramei „de a trezi [...] *conștiința viului*" (subl. n.). Toate se regăsesc cu necesitate și se condiționează reciproc la un nivel tensionat de conștiință. Sentimentul viului se resimte numai la prezent, dramatic fiind tocmai „actul de *diferență* care declanșează conștiința prezentului". Calitatea manifestă a diferenței va fi obligatorie, atâta vreme cât drama se împlinește prin „exercițiul radical al diferenței care este individul". Se ajunge consecvent, pe această cale, din nou, la conexiunea dramatică semnalată mai sus: individul (personajul) aflat printre ceilalți, dar diferit „poate reiniția funcțiile viului, eliberându-le de balastul lor semantic și reprezentativ", adică de acel sens unic direcționat, încremenit exponențial, prestabilit de toți pentru toți și toate. De aceea, *libertatea* este o cerință constitutivă a stării dramatice, necesară pentru înțelegerea dramei ca prezent inconfundabil. Însuși „accesul la dramă" este condiționat de desprinderea de „orice tradiție", de apanajul trecutului, ca și de amăgitoarea „eventualitate", socotită „prezent amânat". La prezent, conștient de sine, actul dramatic se va hrăni din propria „experiență încă vie", din relații sensibile și reacții autentice, neinfluențate de vocile tradiției. Comentariul desenează o rețea conceptuală fermă, rezolvând tot mai precis o ecuație în care decisive pentru existența dramatică sunt „vocația libertății", „frenezia recâștigată a prezenței în lume". O ecuație teoretică a stării dramatice în care constantele fundamentale sunt *libertatea* manifestată prin *diferență*, determinată de *experiența* proprie și validată exclusiv în *prezent*. Conștiința, mereu invocată, va fi una „liberă de apriorismul oricărui stil, de legătură obsedantă cu trecutul". Comportându-se remarcabil, regizorul devine dramatic de câte ori reușește pe scenă „expresia radicală a diferenței. Semnele se autonomizează, ele vin dintr-un adânc al experienței nemijlocite, nu din căutări și aproximări mai mult sau mai puțin erudite". Exemplare sunt montările lui Purcarete (*Phaedra, Pilafuri și parfum de măgar,*



Cumnata lui Pantagruel) și Zholdak (*Idiotul, Othello?*), de la care pleci, dacă ai fost receptiv, „sub semnul unui prezent încă viu, asemeni celui care a ascultat muzica" (de subliniat aceste trimiteri la muzică, particularizând exigențele autorului). Dreptul la diferență se păstrează și în privința publicului, dorit plural. Din perspectivă intersubiectivă, neîngrădită, sunt suficient doi spectatori diferiți pentru succes, și chiar „o singură prezență vie înseamnă totul pe lângă un public de absenți". Un obiectiv și o apreciere gândite calitativ, mai mult decât grotowskian.

Raportată la „dramatic", „teatralitatea" este un termen aproape peiorativ. Într-o viziune care face elogiul diferenței, teatralitatea este definită ca „expresia standardizată a comportamentelor". Pentru cel preocupat de prezența afirmată a fiecăruia, teatralitatea este, într-o hiperbolă de relief polemic, un „genocid identitar"!

Pe măsură ce parcurgem cartea, îi înțelegem titlul, *Despărțirea gemenilor*, ca pe o metaforă justificată, deopotrivă, de miezul filosofic și de sensul polemic ale demersului teoretic. Este o metaforă de sorginte hegeliană – la una din pagini aflăm citatul. „contradicția ca identitate a opușilor", iar la alta, sintagma „contrariile gemene". În această viziune și în același limbaj deseori metaforic, realitatea (captată de dramă) „ni se dezvăluie în simultaneitate", „polaritățile sunt pretutindeni", iar polaritatea arată, firesc și muzical, „armonia dintre neconciliabile". Metafora titlului amintește diferențierea necesară, tăios afirmată, eliminând însă exclusivismul didactic. Sebastian-vlad Popa obține unitatea discursului său (cu prețul unor reluări și autoparafrazări, interesante textual), în care teatrul este în centrul preocupărilor, fără să le epuizeze totuși. Într-un eseu de teoria dramaticului, are prilejul să se exprime drastic, direct sau indirect, despre actualitate și istorie, societate și mentalitate publică... Drama, apreciată în consecință, va fi cu atât mai mult ea însăși, cu cât este, „o despărțire a gemenilor, depășirea complicității cu asemănarea", deci o manifestare a dualității active, distincte ca parte și întreg, concomitent fertile. Nu numai hegeliană, definirea ei poate să pară și camilpetresciană când, nu odată, în câteva definiții conexe, accentul cade pe rolul conștiinței. „Dacă gândirea este un proces viu, atunci drama îi catalizează funcțiile" – citim undeva. Câtă dramă, atâta gândire vie, atâta conștiință – s-ar spune (evităm „luciditate", pentru că autorul repudiază „teatrul lucid" actual). Complexitatea opțiunii teoretice a criticului – care este, totodată, un inițiator și practician al faptului scenic – implică, însă, și atracția dramei „extatice", a purității violente a expresioniștilor. Cu altă experiență culturală, altă fundamentare filozofică și altă justificare polemică, opiniile lui Sebastian-vlad Popa („de la ilimitarea lecturii la limitarea privirii" unui spectator) ar putea susține o paralelă utilă cu poziția față de teatru a intelectualilor noștri literați din perioada interbelică (analizați de autor într-un volum anterior).

Sebastian-vlad Popa polemizează nu numai cu teatrul ca instituție și concepția lui actuală, dar cu omul teatrocrat, adică înregimentat, asimilat, care s-a pierdut pe sine, comportându-se după regulile altora, care nici ei... Eseul său (un „credo", cum îl consideră exact prefațatorul Marian Popescu) indică o opțiune înverșunată, împotriva „teatrului cinic de azi". În numele realității, s-au adus pe scenă „porcărioare veridice" [...] povești cu oameni reprezentativi în situații exemplare" ș.a. Evident antipopulist, autorul acuză „teatrul cinic" care „lichidează toate ierarhiile naturale ale umanului, înrădăcinând clișeul ideologic conform căruia totul pe lume are importanță egală". Vinovat este și publicul „teatral și teatrocrat în sens larg", vinovați sunt și criticii, cu „criteriile lor de judecată [...] de o suverană aproximație". De la confrați, se așteaptă cu totul altceva: „a discerne între o reprezentare mai mult sau mai puțin cosmetizată și experiența revelatoare

a dramei". O singură dată, fără a se gândi la ironiile posibile, își definește teatrul dorit donguijotește „ca un gen eminamente aristocratic, radical și intolerant, ca o rețea subtilă a libertății insurgente". Scopul celui care a inițiat, acum câțiva ani, compania independentă numită sugestiv (și dual) omofonic *Spleend'or*, a fost și rămâne de „a reabilita imprudent splendoarea în plină istorie cinică"...

Cristiana GAVRILĂ

O antologie necesară

Indiferent cât timp trece de la momentul când ea se manifestă, avangarda rămâne întotdeauna provocatoare tocmai prin faptul că, într-un punct anume, ea a zdruncinat modele. Scrierile cuprinse în volumul ***Texte teatrale suprarealiste*** au fost alcătuite în anii 1940–1947, de grupul suprarealist inițiat de Paul Păun și D. Trost, la care se vor alătura Gherasim Luca și Virgil Teodorescu. Ai senzația că nu vor să fie interesați anume decât de fleacuri din care vor să stoarcă și ultimul strop de absurd. Toată existența se manifestă după logica ilogicului. Acești avangardiști români își scriau textele împreună, la modul cel mai experimental cu putință. Se stabileau personajele, apoi unul dintre ei nota prima replică pe o coală de hârtie. Textul era continuat de un altul, care îndoia foaia și inventa un dialog, fără a ști ce scrisese cel dinaintea lui. Manuscrisele păstrează încă semnele unde a fost îndoită pagina, aflăm din studiul lui Ion Cazaban ce prefațează cartea. „Creația colectivă introducea hazardul în automatismul individual, artistul devenit modest admira marea artă a întâlnirilor, a evenimentului provocat" (Paul Păun). După lectura unor texte ca *De la orele douăsprezece noaptea femeile încep să spună anumite cuvinte murdare*, *Iubirea invizibilă* sau *Nunțile filogene* îți dai seama că și la nivel de vocabular folosit s-a cam experimentat tot. Interesantă rămâne însă emoția poetică ce conturează aceste texte. Autorii experimentează limbajul, situațiile teatrale și cele absurde. Dintr-un astfel de volum care încearcă să recupereze avangarda teatrală românească nu lipsește Gellu Naum cu versiunile la *Exact în același timp* și *La picioarele Semiramidei*, nume important, nedrept uitat din lista marilor autori ai absurdului.

Deși este greu să-ți imaginezi aceste texte montate pe scenă, majoritatea sunt dominate de o tentă picturală explicativă. Sunt momente când autorii intervin chiar și cu desene pentru a demonstra compoziția plastică a scenelor. Aproape fiecare dintre piese poate deveni scenariul unui film suprarealist sau al unui spectacol coregrafic. Tehnica distanțării totale pe care o folosesc în scrierea textelor creează o puternică senzație de privire din exterior care urmărește mișcările cu încetinitorul, sunt subliniate detalii de plan apropiat până la gros-plan, ca atunci când privești pe bucățele un tablou în mișcare. Tentația imaginii de ansamblu este mai puternică decât teatralitatea pe care o cer anumite situații alese de ei. Îi interesează deformarea acestor situații și soluția expresionistă este visul care transformă violent orice gând sau idee până se apropie de trăirea primă, necenzurată și totală. Acesta este punctul unde expresioniștii români se întâlnesc cu viziunea artaudiană despre teatru.

Texte teatrale suprarealiste, ediție îngrijită de Ion Cazaban, Editura Unitext, 2005.

Info UNITER

Mai–Septembrie 2006
www.uniter.ro

1. FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

22 mai – Conferință Sibiu – Conferința de presă a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția 2006

2. GALA NOILOR GENERAȚII „CAPUL DE REGIZOR"

30 mai – Conferință Buzău – Conferința de presă de lansare a Galei Noilor Generații „Capul de... regizor", ediția 2006

3. GALA TÂNĂRULUI ACTOR – HOP, MANGALIA 1–4 SEPTEMBRIE

Preselecția pentru Gală s-a desfășurat timp de două zile, 10 și 11 iulie, în două locații – Sala de spectacole a Teatrului „Ion Creangă" (preselecția pentru secțiunea grup) și UNITER (preselecția pentru secțiunea individual).

La secțiunea **Grup**, comisia a fost formată din **Mircea Cornișteanu, George Ivașcu** și **George Mihăiță**, iar la secțiunea **Individual**, din **Mihai Dinvale, Victor Scoradeț** și **Cornel Todea.**

La preselecție s-au înscris 81 de tineri actori, 36 la **Secțiunea individual** și 45 la **Secțiunea grup.**

Cele două comisii i-au ales pentru a participa la Gala HOP pe următorii:

Secțiunea individual (în ordinea intrării în concurs)

Leo-Nora Băcanu
Adrian Anghel
Irina Bodea Radu
George Constantinescu
Alexandra Elena Ioniță
Bogdan Ioan Sărătean
Anis Doroftei
Cătălin Babliuc
Adina Suciu
Toni Tecuceanu
Ionela Nedelea
Silviana Vișan
Cristina Ragoșca
Marian Adochiței
Barbara Crișan
Ciprian Nicolae Almășan
Nicoleta Lefter

Secțiunea grup

A șaptea cafana de Dumitru Crudu, Mihai Fusu și Nicoleta Esinencu; participă: Roxana Albu, Monica Anastase, Ana Donosă, Liliana Farcaș, Ilinca Harnut, Irina Ivan, Rozana Radu

Vor mai înflori florile în noroi? după *Victimele datoriei* de Eugen Ionescu; participă: Laura Alexandra Badea, Simona Cuciurianu, Sorana Huidan, Dan Lupu, Katia Pascariu, Oana Radu, Rozana Radu, Mihaela Șerban, Maria Casiana Șuteu, Alexandru Unguru

Fuck you, Eu.Ro.Pa!. de Nicoleta Esinencu; participă: Cristina Uja, Lidia Uja

Mâinilor tale după Federico García Lorca; participă: Marin Grigore, Sorana Huidan, Mihaela Şerban

O staţie de Peca Ştefan; participă: Irina Duţă, Toma Cuzin

Proba impusă tuturor participanţilor la secţiunea **Individual** constă într-o interpretare personală – în limita a 5 minute – a unui text ales din volumul ***Ghidul nesimţitului*** de **Radu Paraschivescu**. Volumul este tipărit de Editura Humanitas în colecţia „Râsul lumii", în anul 2006.

Pe perioada Galei, au avut loc şi reprezentaţii ale unor spectacole invitate, în afara concursului. Acestea au fost:

TV Show, un spectacol de Mihai Răzuş produs de ART & BRAND SHOW şi Fundaţia Parter & Teatrul Arca (cu: Mihai Răzuş, Vasile Calofir, Eduard Dumitru, Florin Roşu şi Adrian Stoica)

Dialoguri şi fantezii în jazz cu Ion Caramitru şi Johnny Răducanu.

Juriul final, cel care a ales în perioada 1–4 septembrie la Mangalia cei mai buni tineri actori, a fost format din **Felix Alexa, Ştefan Iordache, Marius Manole, Cristina Modreanu şi Emilia Popescu.** Rezultatele jurizării au fost următoarele:

Premiul pentru cel mai bun actor – **Toni Tecuceanu**, pentru *Groparul,* după o idee de Vasile Leac.

Premiul pentru cea mai bună actriţă – **Silviana Vişan,** pentru *Ana Bodea – Sudor electric,* de Ecaterina Oproiu.

Premiul pentru cel mai bun grup – **Marin Grigore, Sorana Huidan** şi **Mihaela Şerban,** pentru *Mâinilor tale*, după Federico García Lorca.

Premiul „Sică Alexandrescu" – **Bogdan Sărătean,** pentru *Mir,* de Victor Drăgan şi Flaviu Suhastru.

Premiul „Timică", oferit, în cadrul Asociaţiei Master Class, de Central Europe Consulting Romania – **Bogdan Sărătean,** pentru *Mir,* de Victor Drăgan şi Flaviu Suhastru.

De asemenea, la această ediţie a Galei, ziarul Cotidianul, prin reprezentanta sa, criticul teatral Magdalena Boiangiu, acordă premiul „Generaţia Aşteptată" lui **Marian Adochiţei,** pentru *Margareta,* adaptare după *Baby with the Bathwater* de Christopher Durang.

4. SALOANELE CULTURALE

Vineri, 23 iunie, orele 17:00, în cadrul Salonului Cultural a avut loc un concert de pian susţinut de doamna Ilinca Dumitrescu. Muzică de W.A. Mozart, Frederic Chopin, Edvard Grieg şi Mansi Barberis.

Marţi, 27 iunie, la orele 17:00, s-a desfăşurat, la sediul UNITER, o Festivitate dedicată Şcolii de Teatru Ieşene, şcoală de veche tradiţie şi, în acelaşi timp, de deosebită importanţă în învăţământul teatral şi spectacologic actual. Cu această ocazie, Rectorul dl. dr. Viorel Munteanu şi profesori membri ai Senatului Universităţii de Artă „George Enescu" din Iaşi au decernat titlul de „Doctor Honoris Causa" doamnei **Sorana Coroamă-Stanca**.

Să nu vă lipsească din bibliotecă
suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC,
din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR,** interviu de Florica Ichim (20 lei)

***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu (10 lei)

***El, vizionarul:* AURELIU MANEA (**20 lei)

***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache (15 lei)

***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu (10 lei)

***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu (10 lei)

***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU** (20 lei)

MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii* (15 lei)

VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu (15 lei)

DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp (20 lei)

***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR,**
interviu de Florica Ichim (20 lei)

***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană
de Florica Ichim (15 lei)

Cu ochii deschiși sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru (15 lei)

Măștile lui ALEXANDER HAUSVATER
de Cristina Modreanu (20 lei)

Surâzător comediantul trecea: MILUȚĂ GHEORGHIU
de Sorina Bălănescu (15 lei)

La porțile ficțiunii cu MIRCEA ANDREESCU
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

Actori români – societari la Comedia Franceză
de Anca Costa-Foru (20 lei)

ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE,
din care au apărut:

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu (20 lei)

Însemnări teatrale de Camil Petrescu (2 vol., 40 lei)

Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu (20 lei)

Cronici teatrale de Victor Parhon (20 lei)

DRAMATURGIE DE AZI,
din care a apărut:

Antologie de teatru spaniol contemporan,
volum realizat de Ioana Anghel și Andreea Dumitru (20 lei)

Cărțile pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 50 lei, iar întregul set de cărți apărute, în valoare de 440 lei, poate fi procurat cu o reducere de 40 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2007, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, 0723 345 032 – Oana BORȘ, sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU.
teatrul_azi@yahoo.com
VĂ MULȚUMIM!

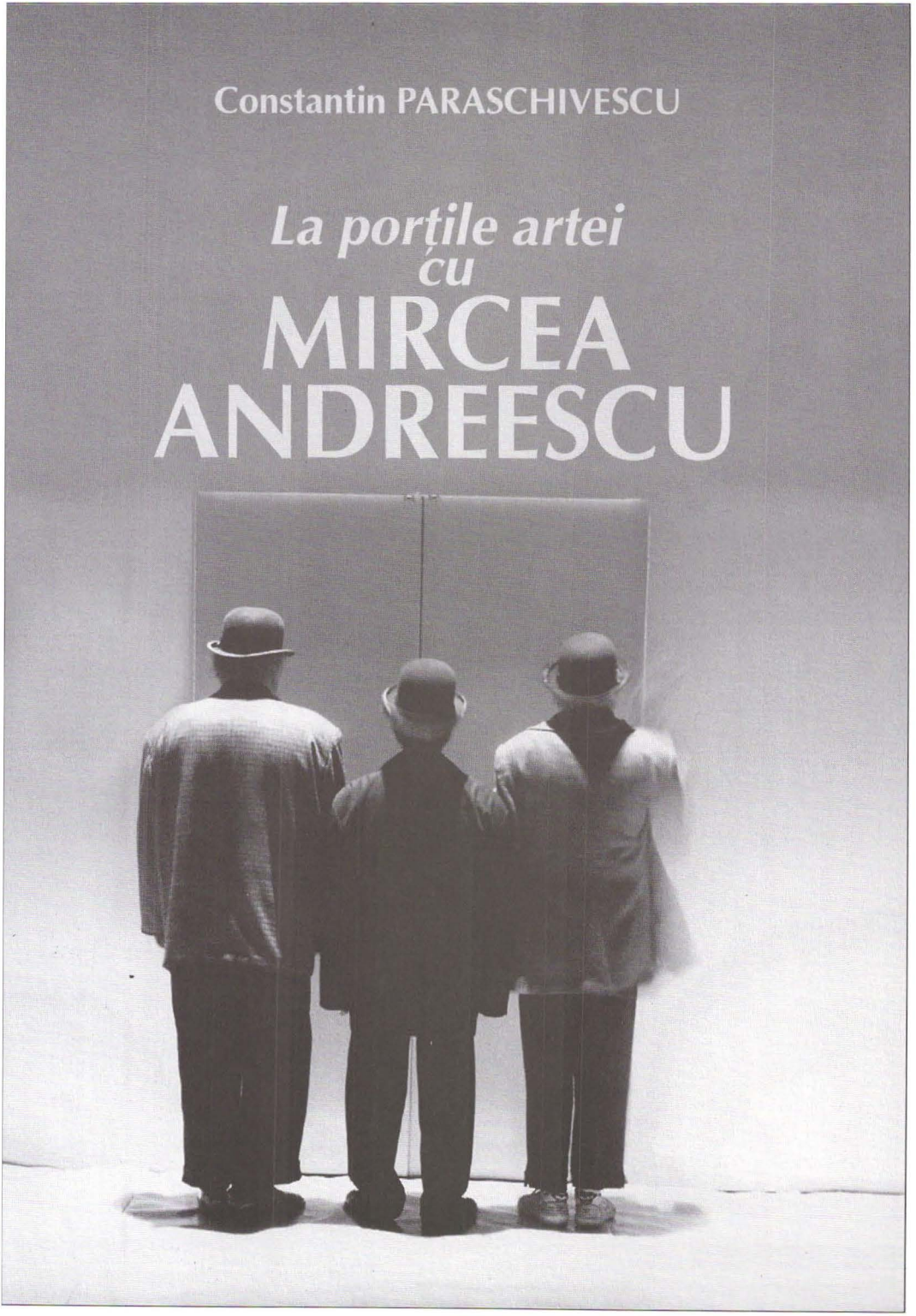
ANCA COSTA-FORU

ACTORI ROMÂNI — SOCIETARI la

COMEDIA FRANCEZĂ

Constantin PARASCHIVESCU

La porțile artei cu MIRCEA ANDREESCU



Cătălina Buzoianu

MNEMOSINA, bunica lui Orfeu

Cristina Dumitrescu

CRONICI TEATRALE
(1990–1998)

Camil Petrescu

ÎNSEMNĂRI TEATRALE
(1913–1926)
vol. I

Victor Parhon

CRONICI TEATRALE
(1990–2000)

SUMAR

1 Festivalul Național de Teatru București, ediția a XVI-a
3 Marina Constantinescu: *„Vom fi, din nou, cu toții, la aceeași masă"*, interviu de Andreea Dumitru;
12 Participări la Festivalul Național de Teatru;
16 ***Invitați ai Festivalului***
16 Jean-Guy Lecat: *„Simplitatea este, întotdeauna, cheia"*, interviu de Liana Ciucur;
22 *Lev Dodin văzut de Peter Brook*, traducere de Cătălina Panaitescu.

24 Eveniment
25 Andrei Șerban: *„De unul singur nu pot să fac nimic. De aceea am ales teatrul"*, interviu de Crenguța Manea;
38 *„Pescărușul" lui Andrei Șerban: o mărturie, notații, reflecții* de Andreea Dumitru.

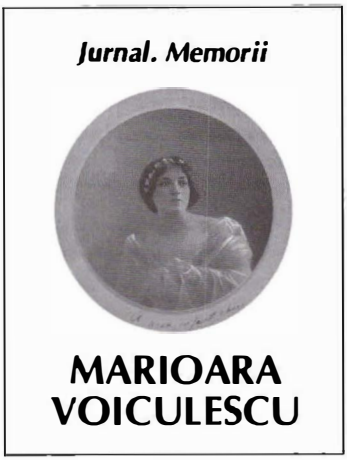
52 Interviuri
52 George Banu: *„Mă hrănesc din spectacole și din viață... din concretul lor"*, interviu de Andreea Dumitru;
60 Andrei Both, în dialog cu Tompa Gábor: *„Eram doar o vioară în această orchestră"*.

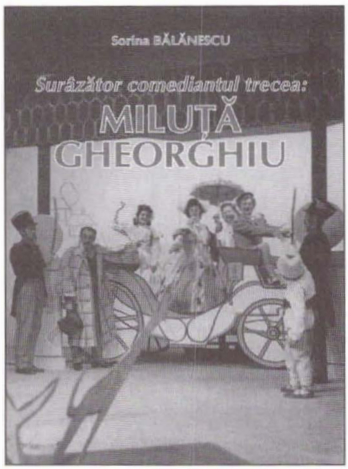
67 Festivaluri
MANGALIA
67 *De la ce poți, la ce vrei. „Gala tânărului actor – HOP"* de Mircea Morariu;
BRĂILA
72 *Nopți și zile de teatru la Brăila* de Ionuț Sociu;
77 *„Visul" lui Frunză* de Mircea Ghițulescu *(Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare – Teatrul „Maria Filotti", Brăila);
TIMIȘOARA
71 *Dramaturgia românească în festival* de Mircea Morariu;
85 Matei Vișniec: *„În timpul comunismului, identificarea răului era mult mai simplă"*, interviu de Daniel Vighi;
89 Gregory Hlady: *„În teatrul de repertoriu, e ca și cum ai fi mai aproape de natură"*, interviu de Maria Sârbu;
94 *„Athénée Palace Hotel" sau despre controversata fizionomie a lumii dintre Orient și Occident* de Victor Neumann *(Athénée Palace Hotel* după R.G. Waldeck – Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timișoara;
SIGHIȘOARA
98 *„Pentru un alt Ev Mediu"* de George Alupoae;
FOCȘANI
100 *STEF-ul, din acest an STEV* de Marinela Țepuș.

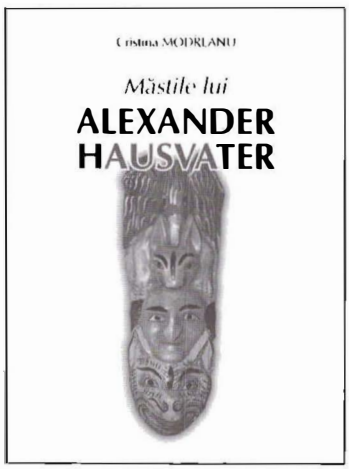
102 Memoria teatrului
102 *Beckett în viziuni regizorale* de Ion Cazaban.

111 Eseuri
111 *Somnul românesc și naționalismul ca investiție (Teatrul lui Mihai Eminescu)* de Mircea Ghițulescu;
113 *Nedumeririle lui Habarnam* de Adrian Mihalache.

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"



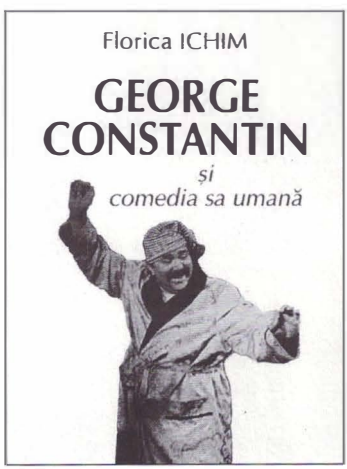




115 Anul Mozart
116 *Opera ca teatru* de Luminița Vartolomei;
117 *Replică peste timp* de Luminița Vartolomei *(Nunta lui Figaro,* muzica Wolfgang Amadeus Mozart – Studioul de Operă al Universității Naționale de Muzică).
119 *Scrisori semnate: Wolfgang Amadé Mozart;*
121 Câmpulung – atelier de lecturi obligatorii
121 *Am fost timp de o săptămână martor-participant* de Liviu Ornea;
124 *Noutatea unui proiect cultural* de Adrian Mihalache.
127 *Interviu de grup* realizat de Crenguța Manea cu Doina Șandru, Adrian Andone, Dorin Andone, Claudiu Bleonț, Dimitri Bogomaz, Sidonia Ganea, George Ivașcu, Vlad Logigan.

130 Spectacole
BUCUREȘTI
130 *Portretul artistului pe fundal stalinist* de Mircea Ghițulescu *(Richard al III-lea se interzice* de Matei Vișniec – Teatrul „Bulandra");
132 *Lucru bun pentru Naționalul bucureștean: recuperarea „menajeriei"* de Claudia Lipan *(Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams – TNB);
136 *„Jesus Christ Superstar" cu studenți* de Cristiana Gavrilă *(Jesus Christ Superstar* după Andrew Lloyd Webber și Tim Rice – ArCuB și U.N.A.T.C.).
SIBIU
137 *Asinus asinum fricat* de Adrian Mihalache *(Rinocerii* de Eugen Ionescu – Teatrul Național „Radu Stanca").
TIMIȘOARA
140 *Don't stop the dance!* de Mircea Morariu *(Krum* de Hanoch Levin – Teatrul Național „Mihai Eminescu").
BRAȘOV
143 *Încă o livadă...* de Marinela Țepuș *(Livada de vișini* de A.P. Cehov – Teatrul „Sică Alexandrescu".
CONSTANȚA
146 *Forța de a reveni* de Marinela Țepuș.
CRAIOVA
147 *„O piesă-cult" pentru experimentul teatral* de Natalia Stancu *(Medeea* de Euripide – Teatrul Național „Marin Sorescu");
151 *Transferul suferinței în „Medeea"* de Mircea Ghițulescu *(Medeea* de Euripide – Teatrul Național „Marin Sorescu").
SFÂNTU GHEORGHE
153 *Talentul de a coagula o echipă* de Oltița Cîntec *(Năzdrăvanul Occidentului* de J.M. Synge – Teatrul Maghiar de Stat „Tamási Aron").
VASLUI, FOCȘANI
155 *Estivale* de Constantin Paraschivescu *(Mantaua* de Gogol – Teatrul GET, Vaslui; *Angajare de clovn* de Matei Vișniec – Teatrul Municipal „Maior Gheorghe Pastia", Focșani).

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"



PE SCENĂ ŞI ÎN UNDE

156 *Uşile lui Vişniec şi surpriză la „Majestic"* de Constantin Paraschivescu *(Uşa* de Matei Vişniec – ArCuB; *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* de Matei Vişniec, *Roşu şi negru* după Stendhal, *Pâlnia şi Stamate* de Urmuz – Teatrul Naţional Radiofonic).

OPERĂ

159 *Dincolo de cortina întredeschisă* de Luminiţa Vartolomei *(Decebalo,* operă de Leonardo di Leo – Opera Naţională din Bucureşti).

161 Varia

161 *Grădiniţa – pepinieră pentru viitori artişti şi viitori spectatori* de Elisabeta Pop.

163 Noi în lume

163 *Praga 2006* de Raluca Tulbure;

165 *„Brand" la Festivalul Internaţional „Henrik Ibsen" de la Oslo* de Ilinca Stihi şi Attila Vizauer (*Brand* de Henrik Ibsen – Teatrul Naţional Radiofonic, Bucureşti);

166 ***„Electra" lui Mihai Măniuţiu la Mostra Internacional de Teatro, Lisabona,*** traducere de Ana-Maria Mihăilescu:

166 *Când sângele strigă răzbunare* de Ribeiro Dos Santos *(Electra* – Teatrul Naţional „Radu Stanca", Sibiu);

167 *Tragedia la maximum* de Paulo Trindade *(Electra* – Teatrul Naţional „Radu Stanca", Sibiu);

167 Artişti români premiaţi la Budapesta.

168 Din lume

168 *Break a Leg! sau Cum am produs două spectacole la Edinburgh* de Cătălina Panaitescu *(Hedda Gabler* de Ibsen, *Omul viitorului a murit* de John Elsom – Compania Open Secret, Marea Britanie).

172 Cartea de teatru

172 *Teatrul sau forma revelată a vieţii* de Andreea Dumitru *(Peter Brook. Spre teatrul formelor simple* de George Banu);

176 ***Proza oamenilor de teatru*** de Mircea Morariu:

176 *Un roman teatral* (*Pioneze şi hârtie albastră* de Sergiu Singer);

177 *Regizorul-povestaş (Povestiri cu umbre* de Mihai Măniuţiu);

179 *Romanul despărţirii, romanul regenerării* (*Garsonieră în centru* de Antoaneta Zaharia);

180 *Enigmatice poeme teatrale* de Mircea Morariu (*Omul cu o singură aripă* de Matei Vişniec);

183 *Mai mult decât un simplu răsfăţ* de Mircea Morariu (*Caiet de teatrologie* de Claudiu Groza);

185 *Rezultate parţiale* de Mircea Morariu (*DramAcum 2*);

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 10–11/2006
Tel./Fax: 326 17 76
teatrul_azi@yahoo.com
oanabors@hotmail.com
ichim@dial.kappa.ro
leodani70@gmail.com

Redactor şef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacţională:
Oana BORŞ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU
Liana ORNEA

ISSN 1220-4676

187 *Doi ani, un teatru și patru volume* de Constantin Paraschivescu *(Truditor prin pulberea de stele a scenei* de Steluța Suciu);
189 *Eseuri... sub masca actorului* de Constantin Paraschivescu *(Sub masca actorului* de George Motoi);
190 *Disertație, viziune, vocație* de Constantin Paraschivescu *(Neînțelegerea* de Alexandru Buican, *Elogiul falimentului* de Dumitru Carabăț, *Orașul fără memorie* de Cornel Teulea);
193 *O reconstituire* de Constantin Paraschivescu *(Salba reginei* de Ion Luca);
194 *Dramatic vs teatral* de Ion Cazaban *(Despărțirea gemenilor* de Sebastian-vlad Popa);
197 *O antologie necesară* de Cristiana Gavrilă *(Texte teatrale suprarealiste,* ediție îngrijită de Ion Cazaban).

198 **Info UNITER**

Cop. I: SORIN LEOVEANU în spectacolul *Crimă și pedeapsă* după Dostoievski, regia Yuri Kordonsky. Foto: Claudiu Popa.
Cop. II: ANDREEA BIBIRI și TUDOR AARON ISTODOR în spectacolul *Pescărușul* de Cehov, regia Andrei Șerban.
Cop. III: VIRGINIA ITTA MARCU și VLAD JIPA în spectacolul *Livada de vișini* de Cehov, regia Claudiu Goga.
Cop. IV: Scenograful ANDREI BOTH.

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" cu sprijinul UNITER și al Ministerului Culturii și Cultelor prin Administrația Fondului Cultural Național

Machetare:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH